18

38625

Ion Pop Mincu

ION BARBU

eseu despre textualizarea poetică

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

103247 II 38.625

MARIN MINCU

ION BARBU

Eseu despre textualizarea poetică

257623
B.C.U. - IASI

Cartea românească
1981

Scanned with OKEN Scanner

PREMISĂ

„Iubesc creaţia şi dificultăţile
care trebuie învinse".
ION BARBU

Cum să pătrunzi în universul imaginar al poetului celui mai încercat de critică, ce itinerarii noi să străbaţi şi înarmat cu ce instrumente să ajungi la capătul drumului, iată chestiuni elementare de care trebuie să ţină cont orice nou comentator şi la care trebuie să răspundă, într-un fel sau altul, cel ce se hazardează în hăţişurile dense ale unei sintaxe poetice nemaiîncercate în literatura română. După ce ai citit „toată" opera de nenumărate ori şi după ce ai reluat-o în lecturi diferite, corespunzătoare unor instrumente critice diferite, constaţi că arcanele textului te pîndesc cu aceeaşi cruzime, *deschise* mereu oricăror posibilităţi de interpretare. Critica poeziei lui Ion Barbu este o *aventură liminară* din care nu poţi să ieşi decît învins, dar o asemenea înfrîngere valorează cît toate victoriile la un loc.

Abordarea totalitară care amăgeşte încă unele condeie critice nu are sorţi să fie realizată azi decît în teorie şi nu există atunci altă şansă decît să te resemnezi la un demers parţial, din ce în ce mai parţial, constrîngere impusă de cele mai simple necesităţi metodologice. Criticul

Scanned with OKEN Scanner

și poetul spaniol Dámaso Alonso [1] sugerează că „unica modalitate de a pătrunde în incintă (incinta poeziei — n.n.) e un salt norocos, o intuiție" și „orice intuiție este afect, e un act de iubire sau care presupune iubirea", susținînd astfel că priza simpatetică (actul de iubire) față de operă este esențială ; este esențială, dar singură aceasta nu ajunge, căci fără o metodă adecvată nu mai este posibilă *lectura* poeziei contemporane în nici un fel. De aceea, de cele mai multe ori, de la Poe și Mallarmé încoace metodele de lectură (mai precis, metodele de auto-lectură) le inventează poeții înșiși. Și desigur aceștia nu greșesc.

Din această perspectivă, mi se pare neîntemeiată, ca să nu zic neserioasă, neîncrederea cu care au fost considerate în general, sau au fost desconsiderate în special elaborările teoretice — tinzînd să întemeieze o *poetică personală* — ale lui Ion Barbu. Situația este cu atît mai surprinzătoare, întrucît poetul face parte din categoria rarisimă la noi a *scriitorilor conștienți de fapta lor artistică,* capabili să și-o cenzureze și să și-o explice în mod deliberat. Prejudecata este mai veche și se bazează pe o tradiție negativă reală : scriitorul român, cu rare excepții, fuge de speculația abstractă, lăsînd de cele mai multe ori impresia falsă a unui prestidigitator diletant. El face gestul scoaterii operelor din mîneca fermecată cu aerul prefăcut naiv al celui inspirat pe ascuns de demonul (zeul) platonic. Dacă ținem cont că tradiția cultă a literaturii române însumează ceva mai mult decît un secol, această viziune nu poate părea stranie ; dimpotrivă, ea este congruentă cu evoluția formelor de expresie poetică românești care încep ca punct de maximă realizare cu poezia populară și nu cu *Divina Commedia.* Dar chestiunea nu se mai punea chiar în acești

[1] Dámaso Alonso, *Poesia española. Ensayo de métodos y límites estilisticos.* Quinta edicion, Madrid, 1971 (Trad. rom. *Poezie spaniolă. Încercare de metode și limite stilistice,* Ed. Univers, 1977, p. 4).

termeni între cele două războaie, cînd prin Lucian Blaga, Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, G. Călinescu, Al. Philippide, Eugen Ionescu, actul de a scrie începe să se gîndească, să se mediteze profund pe sine, scriitorii emulînd cu criticii propriu-zişi. Principiile de comunicare literară încep să fie cunoscute, dacă nu şi urmate de către scriitori. Spontaneitatea actului textual nu mai este unicul criteriu de omologare artistică. Acum poetul este un operator care *potriveşte cuvintele,* lăsîndu-se prins de rigoarea „tehnică" şi de „jocul" combinării lor. În acest context, Ion Barbu venea însă cu o atitudine atît de marcat personală a „scriiturii" poetice şi a ideilor despre „scriitură" în general, încît, sărind prea multe etape în înţelegerea şi practicarea poeziei, a putut să apară multora drept un „şaradist" şi să sperie, prin ineditul formulărilor sale teoretice, spirite serios speculative precum Tudor Vianu.

În majoritatea lor, textele în proză ale lui Ion Barbu nu sînt decît reflecţii asupra actului poetic şi, am putea spune, cu o perspectivă tel-quelistă, chiar teoretizări esenţiale asupra textualizării poetice. „Se poate vorbi de un umanism modern, de un sistem complet de cunoştinţe capabil să formeze omul, bazat însă pe matematică ?" se întreba Ion Barbu într-un text publicat postum şi reluat complet în ediţia lui Romulus Vulpescu din 1970 [1] şi îşi da singur acest răspuns : „Sînt convins că da". În loc să aducă în sprijinul afirmaţiei sale exemple ilustre, de pildă pe acela al lui Pitagora sau al lui Paul Valéry, el ne oferă în mod paradoxal un exemplu luat din literatura română, opunînd pe Ion Ghica lui Vasile Alecsandri. Textul are o semnificaţie aparte şi vom cita pasajul respectiv : „Luaţi

[1] Această lucrare n-ar fi fost posibilă dacă n-aş fi beneficiat de un instrument de lucru impecabil în ediţia lui Romulus Vulpescu. Aduc elogiul cel mai înalt ce se cuvine devotatului barbist, solicitîndu-i promisa ediţie „completă" a prozei barbiene.

Scanned with OKEN Scanner

scrisorile lui Ion Ghica întreţăiate ici şi colo de răspunsurile lui Alecsandri. Iată două spirite în condiţiuni comparabile. Aparţin aceleiaşi lumi, au aceleaşi credinţe politice, au trăit aceleaşi evenimente, la Paris au fost în acelaşi timp. Cît de vacuu, cît de sălciu e însă unul, poetul junei Rodica, şi cît de cuprinzător, de instructiv, de înlănţuitor e beiul de Samos ! Alecsandri *nu ştie să vadă,* să prindă originalitatea unui moment. Vai, *nu ştie nici chiar să scrie !* Limba limfatică şi emfatică a acelor scrisori nu e deloc a unui «rege al poesiei» (cu toate că, slavă Domnului, exerciţiul literar nu-i lipsea), ci a unui bonjurist oarecare. Pe cînd Ion Ghica e un clasic al prozei noastre. Nu e desigur o întîmplare că unul nu avea decît cultură literară (şi aceea improvizată), pe cînd Ion Ghica audiase cursuri de analiză la Şcoala Politehnică, urmase şcoala de mine, şi, se pare, emulase cu Délaunay, cunoscutul astronom, la examenele de calcul infinitezimal şi integral. Se ştie, dealtfel, că la Academia Mihăileană din Iaşi a fost profesor de matematice. Ce distinge umanismul matematic de umanismul clasic ? În două vorbe : o anume modestie de spirit şi *supunerea la obiect.* O formaţiune matematică, chiar dacă se valorifică literar, aduce un anume respect pentru condiţiile create în afară de noi, pentru *colaborarea cu materialul dat"* (s.n.). Trebuie să acceptăm că observaţiile sînt foarte pertinente şi relevă un lucru surprinzător : Ion Barbu ne descoperă prin opoziţia între cei doi scriitori importanţa *conştientizării* discursului literar, diferenţiind între spontaneitatea manifestării scriitoriceşti şi construcţia după o schemă cunoscută şi disociind deci între stilul oral improvizat şi *scriitură.* Opoziţia este stabilită (era şi firesc) prin raportarea la matematică, al cărei enunţ este prin excelenţă *scris.* Actul scriiturii implică o operaţie deliberată pe care Ion Ghica o intuieşte, după opinia lui Ion Barbu, tocmai pentru că are o „formaţie matematică" : el va

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

folosi anumite procedee de construcţie şi va selecta o anumită materie semnificantă (limbaj) pentru compunerea operei sale. Spre deosebire de acesta, Alecsandri se lasă în voia unei „inspiraţii" laxe, fluxul său lingvistic curgînd fără un control riguros, adică fără a urmări un anumit efect în planul semnificantului. Altfel spus, Alecsandri se află încă la „stadiul naiv al creaţiei literare nereflexive, a cărei ilustrare o găsim în folclor", căci acesta scrie cum vorbeşte, pe cînd Ghica ştie ce *face*. De aceea, este normal ca bardul de la Mircești să fie în proza sa doar un „bonjurist oarecare", pe cînd beiul de Samos devine un „clasic al prozei noastre". Despre „supunerea la obiect" şi „colaborarea cu materialul dat", I. Barbu afirmase lucruri esenţiale în ocaziile polemice anterioare. Astfel, poetul ca emitent de texte este şi pentru el un operator lingvistic, dar „meritul de a aduce în literatură tot vocabularul român e nul. *Alegerea contează numai. Prin ea, scriitorul face act de creator.* Iată deosebirea între reforma lexicală a lui Eminescu şi cea a d-lui Arghezi." (s. n.). Combinaţiile sintactice ale poetului trebuie să vizeze o anume „construcţie" care „nu poate fi confundată cu arta retorică" întrucît aceasta înseamnă „organizare deliberată", „finalitate şi economie". [1] „Operaţia" literară se face deci după un anumit plan ; textul se construieşte sau se auto-construieşte într-un proces pe deplin conştientizat. Indiscutabil că asemenea sugestii nu puteau fi „citite" în spiritul lor de către contemporanii poetului. Aşa se explică şi primirea polemică ce i s-a făcut, înainte de a se refugia definitiv în puritatea semnului matematic.

Comentariul acesta, cam prea abrupt, evidenţiază un detaliu foarte semnificativ : vorbind de „umanismul cel nou", Ion Barbu are în vedere *răsfrîngerea ştiinţei*, mai exact a *metodologiei* acesteia în domeniul literaturii. Aflată

[1] Ion Barbu, *Pagini de proză*, E.P.L., 1968, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

în acest punct „epistemologic", atitudinea față de actul creației va fi cu totul schimbată la autorul nostru. În același text Ion Barbu va vorbi de „condiționarea conținutului de către conținător" [1], sugerînd o idee comună astăzi în poeticele contemporane, anume aceea a condiționării semnificatului de către semnificant și pledînd deci *avant la lettre* pentru *autonomia practicii semnificante*. Observațiile sale sînt întotdeauna incitante, bineînțeles dacă le acceptăm *cum grano salis*. În rarele ocazii cînd s-a exteriorizat, spiritul barbian a enunțat intuiții fulgurante de o originalitate extremă ; într-o primă evaluare a acestora de obicei se trece peste adevărul cuprins acolo din cauza conciziei aparent paradoxale, explicabilă însă într-un spațiu teoretic arhi-tradițional. Odată depășit primul stadiu și înlăturate sechelele unei receptări quasi-academice, se constată imediat că direcția discursului său este totdeauna justă : Ion Barbu are o orientare teoretică foarte clară și omogenă în orice chestiune, coerența enunțurilor depășind orice contemporan. Comparînd astăzi cutare propoziție a sa cu achizițiile de ultimă oră ale teoriei semiotice se poate constata și demonstra că anticipările barbiene în acest sens nu erau fructul întîmplării. Ion Barbu ~~are idei~~ precise (chiar dacă implicite) despre poeticile diverselor epoci, despre valoarea experimentului literar, despre *text* și textualizare, despre căile *figurării* etc., etc. Afirmațiile sale rămîn mereu actuale și e desigur o surpriză plăcută să întîlnești formulări și teoretizări aproape identice cu acelea pe care le găsim de pildă la Umberto Eco, la Barthes sau la gruparea de la „Tel Quel". În mod natural, pentru Ion Barbu progresul poetic trebuie pus totdeauna în legătură cu progresul științelor exacte, căci așa cum spune el în 1927 „sîntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte" și „fatal

[1] *Ibidem*, p. 232.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să facem şi noi (vezi sincronismul d-lui E. Lovinescu) concurenţă demiurgului în imaginarea unor lumi probabile“ [1]. În prefaţa la cea de a doua ediţie a volumului *Opera aperta* din 1967, Umberto Eco susţine, la fel, că în eseul său „si è cercato cioè di vedere come i programmi operativi degli artisti presentassero delle analogie con i programmi operativi elaborati nell'ambito della ricerca scientifica contemporanea. In altri termini si è cercato di vedere come una certa concezione dell'opera nascesse in concomitanza o in esplicita relazione con impostazioni delle metodologie scientifiche“ [2]. Iată o achiziţie din care autorul *Jocului secund* a făcut dintotdeauna un principiu al poeticii sale. În referirile la poezia lui Poe, Rimbaud, Moréas, Mallarmé sau abordînd figurile celebre ale matematicii moderne, Ion Barbu a dovedit mereu o perspectivă justă privind interrelaţionările reciproce dintre ştiinţă şi artă, mai precis dintre matematică şi poezie. „În afară de apologurile lui Edgar Poe — afirmă el — nu cunoaştem nimic altceva care să se apropie într-atît de procedeele şi de obiectul ştiinţei decît «metodica» lui Rimbaud.“ La fel : „asemeni poemelor cosmogonice ale lui Parmenide sau asemeni lui Lucreţiu, opera lui [Arthur Rimbaud — n.n.] precede şi chiar prelungeşte ştiinţa“, căci „el depăşeşte aici (în *Une saison en enfer* şi în *Les illuminations* — n.n.) stadiul descriptiv şi vizează spre anume generalitate şi valabilitate prin care — asemenea legii ce guvernează fenomenele fizice — devenim stăpîni pe realitate, pe lumea posibilităţilor de exprimare“ [3]. De cîte ori are ocazia, Barbu asociază descoperirea cutărui matematician (Hilbert, Felix Klein, Gauss, Galois) cu inovaţiile simultane din domeniul poeziei. Privit cu stupoare de către

---

[1] *Versuri şi proză*, p. 171.
[2] Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani tascabili, Milano, 1967, p. 16.
[3] *Versuri şi proză* p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

contemporanii săi autohtoni, atunci ca şi acum, poetul era desigur foarte avansat în înţelegerea, practicarea şi definirea actului literar ; astfel, el realizează pentru prima dată la noi conjuncţia ştiinţei cu poezia, intuind acele spaţii *interstiţiale* ce întreţin raporturile dintre diferitele domenii ale cunoaşterii. Cu cuvintele lui Barthes, Ion Barbu ştie că „la littérature travaille dans les *interstices* de la science : elle est toujours en retard ou en avance sur elle, semblable à la pierre de Bologne, qui irradie la nuit ce qu'elle a emmagasiné pendant la journée, et par cette lueur indirecte illumine le jour nouveau qui vient" [1]. Se pare că aproape nimic din ceea ce teoretizează semiotica actuală nu-i va fi fost străin poetului-matematician. Dealtfel, cine mai bine decît el ar fi putut să înţeleagă natura *semnului* literar sau a textualizării ? Nu intenţionăm aici să aprofundăm această latură, dar o semnalăm de la început, fie şi numai pentru a sugera direcţia *acestei* noi lecturi, direcţie care a fost impusă de *materialul teoretic* elaborat de Ion Brabu. Într-o scrisoare tîrzie către Marcel Breslaşu (care, citită atent, este o capodoperă a ironiei mascate în elogiu, la adresa unei poezii inexistente şi, deci, o invenţie în abstract a unor argumente teoretice pentru a o susţine) poetul se arăta dispus să teoretizeze despre *pattern*-ul poeziei în termeni semiotici : „E momentul să ne ridicăm la o înţelegere intrinsecă, funcţională a poeziei, din care *poet* şi *temă* se elimină ca atare. Cercul de idei al poetului, cercul de posibilităţi al temei importă numai într-un al doilea rînd. Esenţial pare a fi numai *raportul* dintre aceşti termeni : *schema abstractă* care se străvede în orice poezie" [2] (s.n.). Ion Barbu tinde, ca suprem deziderat, să aducă poezia care e *act lingvistic* (= *enunţare*), *proces continuu*, la stadiul matematicii, care

[1] R. Barthes, *Leçon*, Seuil, 1978, p. 18.
[2] „O scrisoare a lui Ion Barbu", *Contemporanul*, nr. 40, 1971.

e proces încheiat (= *enunț*). Dar poetica „jocului secund", în polemică cu propriu-i deziderat, nu va însemna pentru Barbu un punct-limită, ci o desprindere de „metoda" științei care rămîne la enunț și o trecere către mișcarea lumilor vii, semnificante, ce se deplasează în procesul „enunțării" poetice. Poetul își va organiza materia volumului nu după criteriul cronologic, care nu e nici operativ (în poezie), nici funcțional, ci după acela *sintactic*.

Într-o perioadă futilă de confuzii avangardiste, el, Barbu, înțelege exact situarea literaturii, care sondează spațiile interstițiale ale științei, fără a rămîne niciodată în acestea ; *prin actul scriiturii, aceasta se deplasează către deschiderea permanentă care există în verb, deschidere care ține fie de istoria formelor semnificante ce instituie „limba" genurilor literare, fie de întrebuințarea acestora în contexte diferite.* Ion Barbu pledează și el, în ultimă instanță, pentru procesul *enunțării*, ca specific literaturii, înțelegînd prin aceasta activitatea procesuală prin intermediul căreia se degajă energiile semnificante conservate. Distincție care nu e departe de cea operată foarte recent de R. Barthes, care vorbește de „lieux différents de parole" ; „Selon le discours de la science — ou selon un certain discours de la science — le savoir este un *énoncé* ; dans l'écriture, il est une *énonciation*. L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), vise le réel même du langage." [1] (s.n.)

Într-o ocazională tîrzie (1956), Ion Barbu va insista (oare din întîmplare ?) asupra supremației *semnului* în „textele" sale ; citățm : „Calcă prin, în ore scunde, / Mai arareori citește / Cartea ritmurilor unde / *Semnul singur stăpînește.* // — Vrei să-ncerci ? Atîtea fire / Te pot duce.

[1] R. Barthes, *Leçon*, Seuil, Paris, 1978, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

Va fi ca o / Iarnă II de rătăcire / Prin Ninivele de neauă." (s.n.). Vorbind despre „dezvoltarea unui *sistem* nou de axiome în posibilităţile liricei noastre" prin „permutările" unor „motive" care „împlinesc o funcţie mai gravă" în poezia lui Philippide şi apoi accentuînd asupra permutărilor sintactice în cadrul „enunţării" lirice : („Se poate foarte bine ca un şir de operaţii, de disociaţii mintale asupra evenimentelor tale sufleteşti să se găsească foarte bine consemnate într-o *permutare a sintaxei* [o permutare care, bineînţeles, nu contravine la păstrarea acelei permanenţe, care este un anumit *gen al limbei].* Această înscriere a unei părţi a evenimentului în chiar *specialitatea sintaxei* este suficientă din punctul de vedere al *enunţării lirice*" [1] s.n.), Ion Barbu anticipează teoria *practicii semnificante* asupra textului a grupului de la „Tel Quel". „Operaţia de permutare" despre care vorbeşte el nu este altceva decît „traversarea unui sistem de semne" poetice, aşa cum defineşte Julia Kristeva procesul practicii semnificante : „Nous appelerons *pratique signifiante* la constitution et la traversée d'un système de signes" [2]. „Funcţia mai gravă" numită de Barbu, rezultînd dintr-o combinare nouă de „motive" („invariante") prin permutări operaţionale în cadrul aceluiaşi „grup" poetic, divulga chiar *procesul producerii* de sens ce stă la baza practicii semnificante. Operaţia înţeleasă ca „transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiaşi grup", reprezintă acea *structurare* ce separă, după concepţia aceleiaşi Kristeva, *textul* de ceea ce s-ar numi *discurs :* „Textul este deci o *productivitate,* ceea ce înseamnă că : 1. raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (destructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu

[1] *Versuri şi proză,* p. 185.
[2] Julia Kristeva în *La traversée des signes,* Seuil, Paris, 1975, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

ajutorul categoriilor logice și matematice, decît cu ajutorul celor lingvistice ; 2. este o *permutare de texte*, o *inter-textualitate* : în spațiul unui text mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează“ [1] (s.n.). Noțiunea de *inter-textualitate* ca „permutare“ și „transformare“ a fost gîndită de Ion Barbu, chiar dacă n-a fost numită astfel, iar faptul că pe el îl interesează *operația* și nu *formula* [2] nu înseamnă că este departe de distincția Juliei Kristeva între *structurare* și *structură*, înțelese deci diferit, fie ca *proces* în desfășurare, fie ca simbolizare a unui *concept*. Dacă termeni precum „permutare“, „transformare“, „specialitatea sintaxei“, „operații“, „enunțare“ au actualitatea teoretizărilor celor de la „Tel Quel“, nu ni se pare exagerat să afirmăm întîietatea lui Ion Barbu în utilizarea lor teoretică, mai ales că ei sînt chiar înscriși în „specialitatea“ sa matematică.

În aceeași ordine strict rezumativă, vom reține că dovedind o perspectivă teoretică actuală, poetul va susține *autonomia semnificantului*, nu ca o despărțire exclusivă a *esteticului* de *referențial*, dar ca o recunoaștere a specificului poetic ca formă de expresie înscrisă într-un domeniu autarhic : *„Poezia e autonomă*. Nu prin voința poetului de a o sustrage accidentului, ci prin *specialitatea universului ei*“ [3]. Această „specialitate“ ancorează poeticul într-un sistem de semne reperabil diacronic sau sincronic în *textele* fundamentale ce-i alcătuiesc *corpus*-ul universal. Recunoașterea valorizatoare a acestui corpus por-

---

[1] Julia Kristeva, *Problemele structurării textului*, în *Pentru o teorie a textului*, Ed. Univers, 1980, p. 252.

[2] „Ar fi deci între figurație și alegorie deosebirea cunoscută între *operație* și *formulă*. Operația : transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiași grup. Formula, doar memoria consemnată a uneia singure din aceste operații“, *Versuri și proză*, p. 230.

[3] *Versuri și proză*, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

neşte dinspre specificul formei de expresie şi nu dinspre ideologic, sociologic etc. Această afirmaţie nu este deloc exclusivistă : toate celelalte aspecte vor fi validate rînd pe rînd în decursul receptării, dar numai după ce va fi valorizat primul aspect, singurul îndreptăţit să instituie *existenţa materială* a textului : „Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă.“ [1]. Dar „formele posibile de existenţă“ sînt produsul imaginarului, adică produsul „practicii ficţiunii“, „ficţiune care, participînd la naşterea scriiturii «sale», propune ficţiunea propriei naşteri“ [2]. Tocmai urmărirea acestui ultim proces constituie ţinta tentativei noastre critice.

Mai trebuie reţinută cu multă atenţie atitudinea de restricţie pe care poetul Ion Barbu o manifestă faţă de cazurile de trădare a genului, de neînscriere în „specialitatea“ obiectului, pe care neavizaţii sau scriitorii prolicşi de obicei o săvîrşesc. „Supunerea“ (calificată drept „modestie“), alături de „însumare“ (cu sens de reducere, adică de esenţializare), constituie prima „normă“ sau „regulă a jocului“ care dă axul gîndirii barbiene, atît în domeniul poetic, cît şi în cel matematic. Aprecierile făcute la adresa unor Rimbaud, Moréas, E. Poe, ca şi asupra lui Al. Philippide, Mateiu Caragiale, vizează întotdeauna reliefarea modului în care aceştia se „supun“ obiectului ales pentru investigare. Astfel, în ceea ce-l priveşte pe Rimbaud, contrar afirmaţiei claudeliene că „acest glas singular între toate“ ar fi fost „un strigăt de înger“, Barbu avansează ideea că poetul francez este, dimpotrivă, „un fel de scientist, un metodician al delirului“ şi nu „un vagabond beat de rouă, în stare de mistică osmoză cu invizibilul“ [3].

---

[1] *Versuri şi proză*, p. 171.
[2] Jean-Louis Baudry, „Scriitură, ficţiune, ideologie“, în *Pentru o teorie a textului*, Univers, 1980, p. 241.
[3] Ion Barbu, „Rimbaud“, în *Poezii*, 1970, Ed. Albatros, p. 340.

Scanned with OKEN Scanner

Neaderînd la opinia suprarealiştilor, care văd în Rimbaud un precursor al lor, şi la nici un fel de definiţie care ar reduce arta acestui poet la vreun „curios procedeu aleatoriu", Barbu insistă asupra adevărului, evident pentru el, că „metoda rimbaldiană" este „impusă chiar de natura obiectului căruia se aplică", iar acest obiect ar fi *increatul cosmic,* cum demonstrează mai departe articolul respectiv.

În cazul lui Moréas [1] se teoretizează acelaşi lucru : poezia *Stanţelor* nu ţine de „invenţie", ci de „purificare şi reducţie", fenomen care-i evocă lui Barbu formalismul matematicianului Felix Klein sau purismul logic al lui Hilbert. Prin „purismul" poeziei se înţelege deci o necesitate stringentă a definirii „operaţiei poetice autonome", un fel de „fundare axiomatică" a domeniului sau a „specialităţii" acesteia, fără de care nici o „reformă prozodică" nu poate fi garantată. Apropierea poeziei de matematică rezultă din această necesitate, comună amîndurora, de a-şi delimita din capul locului „domeniul disciplinei", „condiţiile metodologice ale raţionamentului, rigoarea şi eficacitatea algoritmelor". Orice reformă prozodică, pentru a dura, trebuie să comporte un anumit „grad de fatalitate", adică să se reflecte în dezvoltarea simultană a gîndirii matematice, să corespundă modificărilor suferite de idealul matematic în evoluţia sa. Pentru a nu lărgi prea mult cadrul discuţiei de faţă, să mai notăm în treacăt că nu altele sînt în esenţă opiniile Juliei Kristeva, care în *La Révolution du langage poétique* aşează într-un tabel sinoptic final evenimentele bio-bibliografice legate de numele lui Lautréamont şi Mallarmé cu evenimentele şi descoperirile ştiinţifice ale epocii, cu geometria lui Riemann, cu filozofia lui Bergson, studiile lui Freud etc. Cercetătoarea analizează „reformele prozodice" ale celor doi poeţi

[1] Ion Barbu, „Jean Moréas", *ibid.*, p. 345—353.

în lumina „specialității" sintaxei și a sistemului fonologic al limbii franceze.[1] Și la Barbu, prozodia și sintaxa ar fi pentru poezie ceea ce sînt pentru matematică posibilitățile ei de exprimare, „condițiile metodologice ale raționamentului". Este de subliniat că pentru Barbu *sintaxă* nu înseamnă numai legile construcției frastice și modificările care ar putea interveni în ele („libere permutări", cum le numește poetul), ci mai ales „toposurile" poeziei sau „simbolurile" alese și *operațiile* ce se pot institui între ele.

[1] Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 265 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

I ÎNTRE SIMBOL ŞI SEMN

POSIBILITĂŢILE LECTURII

Exegeza poeziei lui Ion Barbu, cu rarisime excepţii, nu a depăşit pînă în prezent (din păcate !) stadiul unei interpretări pe care, dincolo de diferenţele inerente dintre diverşi interpreţi, am numi-o „ideologică“ *. „Mesajul“ acestei poezii a fost căutat rînd pe rînd în cele mai diverse sfere (moral-filozofică, hermetic-religioasă etc.), numai în cea propriu-zis poetică nu a fost relevat decît indirect şi, am zice, accidental. E curios că tocmai poezia, care se re-

---

* O asemenea exegeză de tip didactic este şi *Ion Barbu comentat*, de Marin Mincu, Lyceun, Ed. Albatros, 1975. Consider că pentru acea etapă de receptare, decriptarea romantismului şi decodarea simbolurilor hermetice era necesară. Deşi mai aproape nici unul dintre exegeţii *Jocului secund* ce au urmat abordărilor noastre succesive (*Critice* I, E.P.L., 1969, pp. 17—39, 131—143 ; *Critice II*, Ed. Cartea Românească, 1971, pp. 25—97 ; *Ion Barbu comentat*, Ed. Albatros, 1975, 210 p. şi *Repere*, Ed. Cartea românească, 1977, pp. 195—229) nu prea se grăbesc să ne citeze (Şerban Foarţă va face o „reparaţie“ în 1980), este cert că încercările lor ulterioare au ţinut cont de acel „pas critic“, fie utilizînd diverse sugestii aflate acolo, fie căutînd noi căi de investigaţie. Din prima categorie face parte *Poetica lui Ion Barbu* de Dorin Teodorescu, Scrisul românesc, Craiova, 1978, care, deşi are acest titlu, nu se ocupă de „poetică“, ci decriptează cam aceleaşi simboluri ca şi noi, folosind doar o bibliografie „alchimică“ mai vastă. În a doua ca-

vendică de totdeauna ca realitate de expresie aparte, nu a solicitat în sine decît în slabă măsură o dezvăluire cu mijloace apropiate cunoaşterii unui domeniu care apare cercetătorilor de azi din ce în ce mai *autonom.* Încercînd să abordăm poezia barbiană din punctul de vedere al receptării ei de către lector (presupunem, firește, un lector avizat, dacă nu în ceea ce privește opera de față în mod expres, cel puțin în domeniul poeziei în general) observăm că reacția „critică" a acestuia din urmă se bifurcă în mod fatal, în același fel ca în cazul celei mallarméene. În fața poeziei lui Mallarmé, după cum observa Jean Pierre Richard, lectorul „Tantôt /.../ s'abandone alors à l'emprise physique du langage, sans réussir à en fixer en lui l'effet mental ; tantôt il croit pouvoir réduire le charme du poème à la littéralité d'une traduction ; tantôt il s'élève dans les «altitudes lucides» que Mallarmé nomme *idée, beauté, notion*". Acest lucru se petrece, observa în continuare Richard, datorită faptului că avem de a face cu o poezie care, „à la fois toute charnelle et suprêmement

---

tegorie intră *Eseul asupra poeziei lui Ion Barbu* de Şerban Foarță, Editura Facla, Timişoara, 1980, eseu despre existența căruia am aflat după ce lucrarea de față era de mult încheiată. Trebuie să mărturisesc că cea mai mare parte din ea a fost scrisă în anii 1977—78 în Italia şi că numai necesitatea onorării grabnice a altor contracte cu editurile italiene m-a silit să întrerup lucrul început şi să-l reiau după un interval în care, după cum am constatat ulterior, exegeza barbiană avansase într-un consens surprinzător cu propriile noastre investigații. Înscrierea acestei lucrări în planul editurii Cartea românească în fiecare an aproape, începînd cu 1977, divulgă iminența publicării ei, pe care totuşi am amînat-o din motivele arătate. Constat cu o plăcută surprindere că *eseul* lui Foarță constituie un pas decisiv către o lectură *nouă* a lui Ion Barbu şi mă simt dator să recunosc că *„typographiquement parlant,* întîietatea e a lui, fie şi dacă, în acel soi de absolut care e timpul redactării înseşi, sîntem sincroni şi, mai cu seamă — într-o privință, barem — de acord !" Am citat din Şerban Foarță, „Addenda corrige (II)", *Orizont* 25, XII, 1980, p. 13, unde d-sa se situa la fel față de comentariile noastre anterioare.

abstraite /.../ affole l'esprit" [1]. Ni se pare evidentă asemănarea cu cazul barbian.

Lectorul avizat (și se pare că trebuie să ne mulțumim pînă în prezent numai cu ideea unui astfel de lector) și cercetătorul barbian specializat au acumulat pînă la această dată o cultură vastă în diverse domenii, cum ar fi matematica, alchimia, istoria religiilor, a doctrinelor oculte, a filozofiei platonice și neoplatonice, a poeticii etc. — domenii implicate în ceea ce semiologii numesc pe larg *intertextualitatea* operei. Profitul, chiar ținînd cont de necesitatea instruirii publicului poeziei moderne, se dovedește a fi totuși doar cantitativ în cea mai mare măsură, căci poezia barbiană a reușit să posede doar cîțiva descifratori ai tainelor ei lingvistice, pe care Felix Aderca îi putea „denunța cu stradă și număr" [2] și nenumărați exegeți „experți" în domeniile amintite, în toate, sau numai în unele dintre ele. „Înțelegătorii" primi nu s-au înmulțit decît cu foarte puțini, cel mult s-au dublat (unii mai locuiesc probabil pe aceeași stradă și la același număr ca în timpul interviului lui Felix Aderca), ceilalți, exegeții, s-au înmulțit într-adevăr, fără însă a propune, cu rare excepții, o *lectură coerentă* a textului barbian, ba chiar uneori contribuind inconștient la obscurizarea achizițiilor anterioare, mult mai sigure. [3]

Chiar cei ce au promis realizarea unei „sintaxe" barbiene au înțeles-o în felul lor, transformînd ideea descoperirii unei structuri tot într-o decodare exterioară poeziei ; o adevărată sintaxă a poeziei de acest gen rămîne încă de domeniul viitorului. Însuși Richard, care tentează

---

[1] Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961, p. 13.

[2] F. Aderca, „De vorbă cu Ion Barbu", în *Viața literară*, an II, nr. 57, 15 oct. 1927.

[3] Vezi D. Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Scrisul românesc 1978.

Scanned with OKEN Scanner

o „sintaxă“ mallarméeană, nu s-a putut lipsi nici el de „lectura lexicală“, făcînd, pe alocuri, ca cele două metode de analiză să coincidă (desigur, cu un profit maxim pentru lectura poemului mallarméean, înţeles ca realitate în unitatea sa). Cercetătorul francez începe prin anunţarea unei descrieri a poeziei, a unui „bestiariu“, a unei „geologii“ şi a unei „botanici“, a unui fel de „muzeu al imaginaţiei mallarméene“ care să cuprindă acele „obiecte-fetiş“ ce-i caracterizează poetica (evantaiul, oglinda, dansatoarea, lustra, tufa, pliul, cuta, diamantul, fluturele etc.), ca şi a luminilor şi sunetelor preferate. Nu e vorba de o catalogare a frecvenţei unor cuvinte, ci de evidenţierea unor *teme* majore. Tema debordează în extensiune cuvîntul poetic, îi sparge unitatea, îl regrupează în altă temă. Astfel între *dansatoare* şi *evantai,* „cuvinte-cheie“ la Mallarmé, nu pare a exista nici o afinitate tematică. Abordînd însă opera conform unei simpatii interne de cunoaştere, a unei aşa-zise „empatii“, cele două teme îşi descoperă afinităţi nebănuite, legături într-un sistem strîns şi coerent. Importantă nu este frecvenţa lor, ci „poziţia lor strategică“ sau „calitatea lor topologică“. Se poate vorbi mai exact de motive sau de *toposuri* aparţinînd aceluiaşi autor sau gen.

Şi în cazul lui Barbu, care devine cel mai important emul al lui Mallarmé în acest sens, ne interesează descoperirea unor astfel de „teme“. (Unele au şi fost evidenţiate de diverşi exegeţi, însă nu chiar în lumina în care voim să le punem acum.) Nu ne vom opri însă la simpla lor inventariere ; mult mai plină de profit se va revela cealaltă tentativă a lucrării de faţă, şi anume aceea de a investiga şi a scoate la suprafaţă mecanismul *textualizării* poetice, *schema probabilă după care motivele şi formele semnificante de bază comunică între ele.* Această *comu-*

nicare, care se dezvăluie numai la o lectură *integrală* a operei barbiene, realizează un mesaj mult mai complex decît cel pe care-l comunică simpla lectură „lexicală". Ceea ce ni se pare şi mai dificil, dar cu atît mai tentant, *ar fi de a pune în lumină aşa-zisele „operaţiuni aedice" caracteristice acestei gîndiri poetice, căile „figuraţiei", direcţia mişcărilor întreprinse de ea, filiaţia lor retorică şi „poietică" în ansamblul poeziei* văzute de însuşi Barbu ca „imn spiritual" totalitar la care colaborează „coeficient" [1] indivizi din spaţii şi epoci diferite. Într-un cuvînt, modul cum se constituie şi se afirmă textul poetic în procesul său dublu de producere a *scriiturii* şi a *lecturii*.

MATERIILE ŞI FORMELE LOR

Eugen Lovinescu, primul critic al lui Ion Barbu, propunîndu-l atenţiei publice ca pe „un poet nou" [2], se referea, în ansamblu, tocmai la calitatea *materială* a poeziei sale. El judeca versurile ca fiind „frumoase şi reci", evocînd „forţele naturii", „materia inertă", „prefacerea universală" şi „misterele germinaţiei". Aceste calităţi materiale se organizau, conform unei rare ştiinţe a stăpînirii „formei pietroase", a „vigorii geometrice" ; este notată şi „noutatea concepţiei", dar în ce va fi constînd ea, criticul nu ne lasă nici măcar să bănuim, dacă nu cumva lui însuşi îi scapă secretul acestei noutăţi. În al doilea articol [3], criticul pare mai sigur, găsind formula de „parnasian impasibil", poet glacial, prin urmare, şi totodată dînd pu-

[1] Ion Barbu, *Pagini de proză*, E.P.L., 1968, p. 79.
[2] *Sburătorul*, an I, nr. 34, 6 dec. 1919.
[3] „Iarăşi d. Ion Barbu", *Sburătorul*, an I, nr. 38, 3 ian. 1920.

Scanned with OKEN Scanner

blicului şi explicaţia necesară că, pe lîngă celelalte emoţii conţinute şi compatibile cu poezia, se află şi cele intelectuale cu care el, lectorul, trebuie să se familiarizeze printr-un efort de cultură poetică. Oricît de sumară pare astăzi prezentarea de mai sus, ea reprezintă un punct sigur de pornire ; e semn că poezia barbiană a fost receptată mai întîi ca poezie a *materiei*, o poezie care, concomitent cu conţinutul ei, atrage atenţia asupra „materialităţii" limbajului ei, idee, aceasta din urmă, mai mult implicită decît explicită.

Care sînt „materiile" barbiene ? Este lesne de observat — ele se recomandă singure — : gheaţa, apa, focul, lumina, limfa, copacul, iarba, lava etc. Ţinînd cont de calitatea lor topologică se vede imediat că e vorba de prezenţa unor materii *elementare*, întemeind ontologia preclasică a actului poetic. Apa, aerul, focul, pămîntul, în ipostazele lor prime, apropiate percepţiei imediate, fac obiectul aparent al acestei poezii, dar formele în care ele apar sînt materializări şi reflectări secunde : banchizele, polul, rîul, fîntîna, focul (în firidă ascunsă), vegetalul (cu ipostaze ca floarea, fraga, ciuperca), oul (privit din punct de vedere ontologic, dar şi material ca un recipient de materii preţioase, esenţiale). Mişcările la care se supun aceste *forme materiale* divulgă chiar *procesele primordiale* prin care se manifestă materia : încolţirea embrionară, descompunerea, sfărîmarea, pietrificarea, topirea etc. Pe drept cuvînt, dacă ne-am rezuma la atît, Barbu ar apărea ca un simplu poet al geologicului, un didactic întîrziat, cum s-a afirmat. În realitate poetul nu era numai un parnasian, experienţa sa vizînd materia lingvistică a limbajului poetic propriu de care se înstăpînea treptat prin sondaje verificate, conduse viguros către originea formelor de expresie.

Scanned with OKEN Scanner

ACTUL OGLINDIRII

Toate *procesele* la care se supun materiile barbiene şi formele lor se reduc în esenţă la unul singur, cel care le absoarbe şi le dirijează pe toate, cel al *reflectării* sau *autoreflectării.* Încercările de a analiza poezia barbiană pornind de la această „constantă" a ei nu au lipsit. S-a observat frecvenţa unor anume „imagini-cheie", a unor motive, a unor „locuri geometrice", fără însă a se trage de aici concluzii fructuoase pentru înţelegerea ei în ceea ce are mai specific, mai propriu. Amintim aici, ca mai apropiată de o asemenea abordare, lucrarea lui Basarab Nicolescu, unde unul dintre capitolele cărţii este dedicat „motivului" *oglinzii* [1]. Inutil să dovedim importanţa literară a acestui „motiv" care a făcut carieră de la literatura romantică şi pînă azi, devenind în cele din urmă prin simbolişti o figură retorică, adică depăşind cadrul unui simplu „motiv" imaginar şi înscriindu-se printre „instrumentele" poetice cele mai cunoscute şi mai întrebuinţate. Dacă ne propunem să-l analizăm aici, nu-l vom lua în consideraţie în accepţia de metaforă aparentă, exterioară, nu vom studia frecvenţa lui statistică în text cum s-a mai făcut, ci vom încerca să-l introducem într-o *ţesătură* mai deasă de relaţii, urmărind modul specific de *textualizare.* Interesează aici nu atît oglinda ca obiect concret, ci procesul sau *actul oglindirii,* care, după cum vom avea prilejul să observăm, ocupă un loc central în întreaga poezie barbiană. Încă din epoca, renegată de poet, a poeziilor publicate în *Sburătorul* există preocuparea manifestă pentru „reflex", „răsfrîngeri", „oglindiri", „reverberări", „unduire" etc. „Rîul" din poezia cu acelaşi titlu este la început un fel de realitate platonică, existentă

[1] Basarab Nicolescu, *Cosmologia „jocului secund"*, E.P.L., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

într-un cer intangibil și înghețat. Poetul e chinuit de absența „reflexului", de sterilitatea tragică a acestui cer. Concepția pare evident hermetizantă, prelungind vizibil lecturile recente despre misterele eleusine, despre învățăturile lui Hermes Trismegistul. Lipsa „reflexului" înseamnă imposibilitatea lumii platonice de a se „plia", de a se manifesta în formă sensibilă, de a deveni în felul acesta fecundă și infinită, așadar capabilă să se *textualizeze*. *Lumea fără reflex*, existentă doar în stadiul de idee, abstrasă din timp, apare ca o carieră uriașă în părăsire.

„În jurul tău frînturi de stîncă, lut,
Cadavre ale florei uriașe
Monumentau un nenturnat trecut...
Și nicăiri în goana pătimașe
Reflexul liniștit nu locuia
Cu lumea lui năvalnicele ape..." (s.n.)

Aceeași imagine stagnantă apare în *Umanizare* (cu varianta ei, *Dezrobire*), unde lumea dominată de „gîndire" este înfățișată ca o proliferare tragică și sterilă de cristale înghețate :

„— Și niciodată șoaptă ori sunet unduios
Sfielnic zvon ori hohot rătăcitor prin vid
Multipla fremătare n-a străbătut prin zid.
Doar rareori, cînd vîntul își despletea urgia,
Un nou ciorchin de ghețuri, înzilizit, rigid,
El prelungea, el singur, reverberarea largă..."

Nu este lipsit de interes să amintim aici rolul pe care îl joacă în universul imaginar mallarmeean *diamantul*, ca valoare sintetică, nesintetizînd totuși, după părerea lui Richard, altceva decît *vidul* : „...această inerție, succedîn-

du-şi într-un anumit fel ei înseşi de-a lungul unei suprafeţe prismatic investite de către privire, obstinat interogată de către «jocurile multiple şi combinate... ale gîndirii universale», sfîrşeşte, datorită unei ţesături subtile de conexiuni laterale, prin a provoca o luminozitate profundă. Şi în aceste relaţii orizontale caracterul negativ al materiei se neagă, ca să zicem aşa, el însuşi, nelăsînd să subziste în obiectul anulat decît principiul abstract al anulării sale — focul central al unui punct imaterial, dar totuşi foarte real, în care străluceşte esenţa activă a pietrei. În acest centru pozitiv, dar şi vid, se absolvă toate particularităţile periferiei. Acesta este privilegiul sintetic al diamantului.“ [1] În stadiul în care ne aflăm însă, dialectica gîndirii poetice barbiene nu a ajuns încă să intuiască acest „privilegiu sintetic al diamantului“ care dă naştere, prin centrul său, unei „fiinţe focale“, reflex al negării cuprinse în materia sa transparentă şi în forma sa de o perfecţiune prismatică. Cristalul barbian, reprezentînd şi el o reflectare a propriei închideri, nu reuşeşte decît să facă palpabil neantul unei gîndiri reci, fără obiect ; lumea cristalină este deocamdată blamată şi refuzată fără putinţă de revenire. A lucra într-un asemenea tărîm, a-i culege roadele („Colanul de podoabe răpite“, pietre cu „luciu searbăd“ — „opală“, „perlă“ „beril“) este un chin absurd, fără finalitate. S-ar părea că Barbu nu a descoperit încă, în această fază negată, fascinaţia adevărată a matematicii, justificarea aşa-zisei ei lipse de finalitate ! Dar toposuri matematice vor intra în textul poetic cum ar fi de exemplu numărul („hibrid“) şi linia („severă“) :

„Şi cînd tăişul harnic, visînd urziri de spumă
Lasă cristalul pentru omătul mai bogat,
Cînd cizelînd în chiciuri şi-n argintie brumă

[1] J.-P. Richard, *op. cit.*, pp. 188—189.

Grădini arborescente în sloi am încrustat,
N-am izbutit să dărui decît o tristă seră,
Un mort mănunchi în floare, în lujer, ne-mpăcat
Scrîşnea hibridul număr în linia severă..."

În planul gîndirii poetice lipsa de „oglindire" înseamnă lipsa de aderenţă, „neîmpăcarea" între „număr" şi corespondentul lui concret, „floarea", neîmpăcare care este egală cu lipsa vieţii, a suflului, a cuvîntului. Ceea ce-şi doreşte poetul este „răsfrîngerea", atît în planul prim, obiectiv, al existenţei materiale, cît şi în cel secund, al creaţiei lingvistice, cu alte cuvinte, o dublă răsfrîngere, a unei lumi în cealaltă — a numărului (semnului) în roirea vieţilor nenumărate şi invers — proces figurat în textul barbian prin „arzînda, uriaşa cabrare, Evohe !"

Cînd există, oglindirea implică însă un efect tragic ; rîul ceresc, semnul abstract devenit oglindă lichidă coborîtă pe pămînt, adică semnificantul devenit semnificat, îşi reflectă în undele sale vii propriul chip pietrificat altădată, devenit acum aspiraţie de întoarcere, de „răsfrîngere" inversă : „Oglindă călătoare, cer mobil / Te-ai încadrat într-o uşoară spumă / Şi-ţi porţi acum cristalul tău steril / Spre-a mărilor îndepărtată brumă // Dar murmurul, acord eternizat, / Neîncetat mărirea ta o plînge ; / Şi-ntregul tău trecut, pietrificat, / În unda potolită se răsfrînge." O meditaţie poetică subtilă şi neliniştită se ascunde în versurile citate : ceea ce părea „pietrificat" ca semnificant se dovedeşte a fi „călător" prin producerea de sens, iar ceea ce pare a fi undă vie este doar „cristal steril". La fel, în *Dezrobire*, cînd pămîntul devine fecund datorită „oglindirii" cosmice, imaginea Cetăţii împietrite răsare deja ca un reflex fatal în zările gîndirii, ca o nouă tentaţie (deşi, de data aceasta, se pare, mult mai „umanizată") :

Scanned with OKEN Scanner

„— Vezi tu ? Pămîntul rîde prielnic şi roieşte / De vieţi nerăbdătoare şi sună cînd îl calc ; / Pe cînd în zări lăuntrici, de pe acuma creşte / Cetatea fastuoasă cu porţi de oricalc". Actul oglindirii are deci o dublă direcţie — reflectarea ideii în concret, pe de o parte, şi răsfrîngerea concretului din nou în idee, în abstract ; avem aici şi o dublă tentaţie de textualizare ce instituie o mişcare tragică. „Uriaşa cabrare" tradusă în strigătul ce devine nume al divinităţii supreme (Evohe = Iahve, Iehovan) are două arcuri distincte şi simultane — cabrare înainte şi înapoi, în sus şi în jos, oglindire a absolutului în efemer şi concret şi a acestuia din urmă din nou în absolut şi intangibil. Sensul imediat este luat desigur din lecturile poetului cu privire la misterele dionisiace sau de alt gen. Este însă o greşeală de neiertat să reducem „mesajul" poeziei barbiene la acela al misterelor, de orice fel ar fi ele şi să confundăm sensurile acestei poezii „cu obiectul «extazei mistice»" [1]. Poezia, ca domeniu autonom de expresie, nu are nevoie de justificarea misticii, aşa cum nu are nevoie expresă de nici un alt domeniu exterior. Sentimentul dionisiac nietzscheian evocă, ce-i drept, acelaşi dublu tragism : aspiraţia către afirmare individuală şi reverberare la nivel cosmic, învecinată şi pînă la urmă sinonimă cu aspiraţia spre nefiinţă (lucru pus în evidenţă mai ales de poetica romantică). Misterul dionisiac conţine o analogie de sens, de direcţie, cu gîndirea poetică pe care o analizăm ; aceasta din urmă se slujeşte de el ca de un instrument gata realizat, şi-l apropriază ca pe un loc comun, dîndu-i însă altă greutate. Poezia şi-a însuşit dealtfel întotdeauna prefabricatele mitologiilor şi ale religiilor, fără a se confunda cu ele ; din aceste prefabricate, cum vom vedea, rezultă un produs

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie*, Minerva, 1974, vol. II, p. 444.

total nou, care este Textul poetic — reflectare supremă, intertextuală a oricărui text de orice altă natură. Convenţia poetică are, chiar şi pentru cititorul nespecialist, o arie de generalitate mult mai întinsă decît orice mistică. Poezia comunică în primul rînd un „mesaj poetic“ ce trebuie lecturat astfel, dincolo de ideologie. (Şi aceasta „interpretată“ tendenţios ! Umblînd mereu cu detectorul de „misticisme“, riscăm să rămînem săraci de poeţi.)

Poetul este aşadar intrigat, în perioada la care ne referim, de imaginea cristalului, de obsesia „netedului“, a „luciului“, a solidului de cremene. Suprafeţele netede, departe de a evoca imaginea oglinzii, sînt închise, opace, răsfrînte în obscuritate. Cristalul este o comprimare tipică, o închidere imposibil de explorat, ca şi „ghiaţa“, „gresia“, „cremenea“, „albul calcar arid şi sec“, „opalul“, „perla“, „berilul“ — triste entităţi perfecte, fără protuberanţe, fără acea „stufozitate“ textuală care le-ar face abordabile, lipsite mai ales de căldură. Simetria lor înseamnă moarte, absenţă de comunicare, răceală boreală. Un asemenea univers, compus din faţete translucide şi simetrice, nu poate da naştere decît la nesfîrşite *operaţii*, la îmbinări de acelaşi ordin, la proliferare de noi închideri, de noi „gheţuri“, fără nici o modificare calitativă. Cristalul barbian aminteşte de anumite imagini mallarmeene ale „azurului comprimat“. La Mallarmé există însă o anumită dialectică a asalturilor poetului către azur ; acesta e făcut să coboare sub diferite forme sau să se arate separat printr-un interval vitros (fereastra, lacul etc.). La Barbu, cel puţin în poezia din prima perioadă, tragismul imposibilităţii comunicării cu azurul devine dintr-odată (chiar de la începutul creaţiei !) obsedant în gradul cel mai înalt ; nu aspiraţia de contopire mistică cu acest azur îl chinuie pe poet (sentimentul există la Mallarmé, căpătînd diferite

Scanned with OKEN Scanner

nuanțări), ci problema abstractă a manifestării lui în concret, a înfrîngerii sterilității și răcelii lui. Este faza de încercare a poeticii barbiene, cînd simbolurile rămîn încă netextualizate. Am vorbit în altă parte despre *simbolismul romantic* al poeziei barbiene [1]. Critica a referit pînă în prezent despre o „pendulare" a poetului între doi poli opuși : Gîndire—Poezie, Idee—Viață, fără a sublinia poate îndeajuns semnificația acestei pendulări care nu este în fond o pendulare ; poetul nu aspiră pe rînd către unul sau altul dintre cei doi poli, ci către o posibilă sinteză a lor, către o cuprindere a amîndurora. Esențială este însă reacția de respingere evidentă a cristalizării „avant la lettre" a simbolului, fără a-i fi sondat mai întîi avatarurile posibile, procesul său de textualizare care, după cum vom vedea, constituie însăși evoluția fazică a poeziei barbiene, însuși obiectul ei. Interesant este că Gîndirii, Ideii, îi corespund imagini simbolice ca gheață, diamant, cristal, frigurosul burg, Nordul, grandoarea, stingerea, netedele dale, sloiuri, poleiuri, scuți, pietre prețioase (opală, perlă, beril), bruma argintie etc., în timp ce Vieții și Poeziei îi corespund imagini textuale precum căldură, miazăzi, arborii stufoși, cerul lichid, regatul fără nor (solaritate), rîs, fecunditate, sunet, linie, culoare, dilatare, vibrație. Statismul, răceala, forma geometrică își găsesc corespondente antinomice în dinamism, căldură, fluiditate. Negația fecundă ce se instituie aici implică o accentuată tentativă a textualizării, dar și respingerea apariției ei premature. Oglindirea barbiană din prima fază înseamnă, întrebuințînd chiar o expresie a poetului, o „revărsare în lucruri" (în forme de expresie), „cum în eternul mit / Se revărsa divinul în lucruri pieritoare". Aceasta este însă

[1] Marin Mincu, *Ion Barbu*, texte comentate, Albatros, Lyceum, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

doar prima parte a procesului oglindirii, cum subliniam şi mai sus ; a doua parte este întoarcerea în unitate (în semn), înfăţişată însă de poet tot ca o combustie textuală uriaşă, alimentată de un elan dionisiac ; dovadă versurile din cunoscuta *Cînd va veni declinul...* : „Al tău, al tău, cuprinsul întregului dintîi ! / Din negura-Andromedii la sorii din Centaur, / Stăpînitoare, soarbe tot cerul şi rămîi, / Prin marea de funingini, năvodul plin cu aur." Încă un reflex tragic vine să se adauge acestui arc : resorbirea în unitate, în absolut, este întunecată uneori de urma vagă a „trecutului" pămîntesc : „Fugarnic sfînt, tu lasă ca fluviul să te poarte... / Dar dincolo de luntrea îngustă nu privi ; / Căci apa-ţi va trimite şi va întipări / Întunecată, faţa iubirii voastre moarte !" Apa, arhetip imaginar al oglinzii, reflectă în acelaşi timp două realităţi opuse : cerul (amintire a demnităţii trecute, cuprinse în Idee, în unitate) şi pămîntul (amintire dureroasă a afectului părăsit în momentul întoarcerii în corporalitatea mult visată). Oglindirea, căpătînd astfel o altă jumătate de arc, devine aptă de a se preface în reflectare infinită, în „lăuntricul fior", vibrare fără oprire a semnificantului în „lumi nenumărate" însoţită de „prelunga nechezare a lumii fecundate", un fel de imn care, sintetizat din atîtea nenumărate vibraţii, redus la esenţă, nu este altceva decît „Marea Voce", adică însuşi Verbul. Ne putem întreba de ce a refuzat poetul acest principiu poetic calificîndu-l ca „elementar", din moment ce direcţia lui este creaţia readusă la Verb, aspiraţie esenţială a oricărui text modern. Răspunsul se întrevede totuşi cu uşurinţă dacă luăm în considerare ilustrarea cam prea mecanică, preluată din hermetism, a naşterii cuvîntului textualizat. Mecanica vibrării cosmice a lumii în cuvînt se dezvăluie prea lesne, fără nici o problematizare, lăsînd nedezlegat misterul ei profund.

Scanned with OKEN Scanner

Cel care ia cu asalt absolutul (corespondent al „azurului" mallarméean) este întotdeauna un „războinic" prevăzut cu coif şi scut, cu armură, adică împrumutînd ceva din însăşi duritatea inexpugnabilă a obiectului de cucerit :

„Zoreşte, iar pe faldul uşor de hiacint
Îmbracă-întîi armura şi vechea ta mîndrie
Şi-înalţă spre uitatul regat, ce te îmbie,
Statura ta turnată în luminos argint".

(Luntrea)

sau :

„De-a lungul nepăsării acestei reci naturi
Spre nevăzutul unde arpegii de fanfare
Desfac în flori sonore o limpede chemare
Vom merge în armură de fier, întinşi şi duri".

(Cucerire)

La fel, în *Înfrîngere :*

„Ca fruntea mea să poarte diademul
Ce fulgeră-în albastrele palate,
Am ridicat oştiri nenumărate
Şi-încrezător dezlănţuii blestemul".

EXPERIENŢA SPECULARĂ

Reflectarea specular㠠are însă la Barbu sensuri mult mai profunde, echivalente în general cu cele din poezia mallarméeană. J.-P. Richard a scos în evidenţă esenţa experienţei „puriste" mallarméene, care ar fi următoarea : imaginaţia poetului este dominată de o anumită schemă de gîndire (sau schemă a imaginaţiei poetice), aceea a *negaţiei fecunde*, a *aneantizării creatoare*. Acest act este figurat sub două forme : plonjarea sepulcrală şi reflectarea în oglindă. *Schema* care stă la baza oricărui proces de organizare a imaginarului este, aşa cum o defineşte Gilbert

Scanned with OKEN Scanner

Durand, „o generalizare dinamică și afectivă a imaginii, ea constituie factivitatea și non-substantivitatea generală a imaginarului.“ [1] Schema nu conține deci obiecte „substantivizate“, ci doar *direcții* de funcționare a imaginarului. „Schema se înrudește cu ceea ce Piaget, după Silberer, numește «simbol funcțional» și cu ceea ce Bachelard numește «simbol motor». Ea face joncțiunea, nu așa cum voia Kant, între imagine și concept, ci între gesturile inconștiente ale senso-motricității, între dominante reflexe și reprezentări. Aceste scheme alcătuiesc scheletul dinamic, canavaua funcțională a imaginației.“ [2] Imaginarul cuprinde prin urmare *gesturi* ce se organizează în *scheme,* care la rîndul lor se „substantifică“ în marile *arhetipuri* ale imaginației. La Mallarmé plonjarea sepulcrală și reflectarea în oglindă sînt gesturi ale unei „scheme de gîndire“ ce se concretizează la rîndul lor în cîteva arhetipuri particularizate în simboluri. Cele două forme de moarte fecundă citate mai sus sînt de fapt echivalente. Se cere aici o paranteză care va demonstra continuitatea experiențelor poetice indiferent de epoci și curente. La Eminescu, în *Luceafărul,* de pildă, în centrul poemului se află o experiență pur *specular*ă. Auto-oglindirea ființei umane în imaginea nocturnă a cosmosului (reflectat, la rîndul său, în mare), cu ajutorul intervalului separator creat de fereastră, se dovedește a fi, în desfășurarea poemului, echivalentă cu aneantizarea eului, cu pierderea identității proprii. [3] Conștiința individuală trece printr-o criză în momentul cînd reflectarea atinge punctul maxim, amenințînd să se anihileze total și fără posibilitate de recuperare. Eminescu găsește însă în finalul poemei soluția

---

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului,* Ed. Univers, 1977, p. 72.

[2] *Idem,* p. 72.

[3] Marin Mincu, *Luceafărul,* în „Texte comentate“, Ed. Albatros, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

pozitivă de reidentificare cu sine a eului uman și de păstrare a distanței separatoare între aceasta și oglinda cosmică ce amenințase să-l absoarbă. Evident, Eminescu e mai puțin conștient de o asemenea semnificație, din moment ce scoate la iveală doar „semnificația alegorică" a poemului. Înțelegerea rămasă la nivelul alegoriei de care, în nici un caz, nu-l putem acuza pe poet, nu rezolvă nimic din punctul de vedere al semnificației profunde. Poetul vorbește despre soarta „geniului", desigur, dar nu este de competența și nici de datoria sa să ne spună și explicit la ce se referă în particular experiența acestuia. Schopenhauer însuși, trebuie s-o spunem, este un filosof *alegoric*, încît simpla trimitere la textul său despre geniu este total insuficientă pentru interpretarea unui text poetic. La o analiză în spiritul imaginarului poetic, soarta geniului este echivalentă cu plonjarea în sine, prin *altul* — un fel de privire auto-specular ă ultimă, o auto-negare fecundă, cu scopul recuperării eului în absolut, ca esență. Cu alte cuvinte, credem că nu va surprinde pe nimeni dacă vom reafirma că, din cele observate, Eminescu poate fi socotit poetul anticipator al unei experiențe textuale, în sensul mallarméean și barbian. Este interesant de observat ce alură aparte capătă aici noțiunea de „contemporaneitate" poetică (Eminescu a fost contemporan cu Mallarmé), de sincronie a mecanismului imaginant, dincolo de încorsetările impuse de evoluția internă a unei literaturi rămase în urmă. Eminescu este un mare romantic, situîndu-se în sînul acestui curent și totodată dincolo de el ; poetul demonstrează cel mai bine cum anume se poate depăși și mai ales continua lecția romantismului și cum anume poezia poate fi receptată ca fenomen unitar și autonom. Continuitatea Eminescu-Barbu este evidentă mai ales în ceea ce privește „motivul" specular. La Barbu moartea apare ca o privire specular ă și, invers, oglindirea

Scanned with OKEN Scanner

ascunde întotdeauna semnificaţii sepulcrale. Moartea Răsturnicăi este comentată evident în termeni de *oglindire* : „De cerul fix, de geam curat / Ea păr cu tîmple şi-a rezmat". Este vorba de oglindirea în cosmos ; nu de o oglindire oarecare, ci de gestul devenit de acum loc comun al romanticei visări. (Vezi Eminescu : „Cum ea pe coate-şi răzima / Visînd ale ei tîmple" etc.) Gestul închiderii în reverie este exprimat prin acelaşi cuvînt — „a rezema". Visătorul îşi duce mîinile la tîmple într-un fel de închidere a unui circuit corporal, pentru a se izola mai bine, pentru a fi singur cu sine. Această singurătate şi închidere este însă totodată şi o deschidere infinită. Nimic nu opreşte visarea să-şi ia zborul înspre tărîmuri necunoscute. Visarea în faţa „geamului" (interval vitros, care prin transparenţa sa nu opreşte, ci doar mediază reflecţia, o face să fie pseudo-tranzitivă) beneficiază şi de un element în plus — privirea — prin care eul se oglindeşte („se reazemă") direct în Cosmos. Sensul cuvintelor barbiene este dublu : fie că Răsturnica a făcut de nenumărate ori acest gest (rezemarea reflexivă de geam) pe cînd era în viaţă, fie că, prin moarte, ea şi-a „rezmat" definitiv fiinţa de oglinda neantului. Sensul veritabil este acesta din urmă. Ca dovadă, în varianta manuscrisă a poeziei avem exprimarea directă a aluziei la moarte : „La vecinic geam, sub păr de fum, / Subţirea-i tîmplă bate-acum." Se înţelege că trebuie să preferăm forma echivocă din varianta definitivă (cea pe care am citat-o prima dată), ca mai bogată în sugestii. Răsturnica este prostituata ce şi-a recăpătat virginitatea prin moarte. În timpul vieţii ea a slujit de nenumărate ori de „oglindă" altora : „Că ea ne-a fost văzduhul larg / Atîtea conuri de catarg / Ce-au sfîşiat-o, stau zăloage !" Eufemismul expresiei barbiene nu ascunde decît parţial sensul tragic al experienţei umane. Cu cît degradarea trupească a fost

Scanned with OKEN Scanner

mai mare, cu atît puritatea dobîndită e mai preţioasă, mai autentică. O consumare totală a fiinţei reale trebuie să stea aşadar la baza speranţei de a o recupera în absolut. Schema gîndirii poetice, paradoxală în aparenţă, este în fond dialectică. Virginitatea se probează şi se recîştigă prin macularea maximă ; moartea este în măsură să reîntoarcă cu prisosinţă puritatea pierdută. Ea pune peste terfelire o mască de strălucire imaculată : „Un fard astral i-aprinde faţa“ curtezanei moarte — aluzie dublă, la fardul curtezanei vagi, care cochetează ascunzîndu-se sub o mască [1], ca şi la faptul că, la rîndul său, însuşi Cosmosul se oglindeşte în făptura ei, aurindu-i trăsăturile cu masca lui inautentică. Este aceasta recuperarea purităţii visate ? Este oare moartea un act specular autentic, ce poate recupera fiinţa în absolut — pare să se întrebe poetul. „Fardul“ astral, strălucirea lui, poate suplini ceea ce s-a pierdut definitiv ? Întrebarea apare desigur crucială pentru poet, a cărui sarcină este tocmai aceea de a-şi reabilita eroina, adică de a-şi justifica actul creator. Poleirea feţei mortuare se dovedeşte a fi doar o mască falsă, după cum fals e însuşi cosmosul, devalorizat, fardat şi trucat, prostituat chiar. La vederea moartei, „Pe serafini îi trage aţa, / Sori aprigi zornăie bănet / Prin risipitul Proxenet“. Cosmosul întreg, numit aici Proxenet, e populat cu „aprigi sori“ — monede devalorizate sau mînuitori de monede în căutarea unor plăceri corupte. „Fardul astral“ de pe faţa moartei este însuşi reflexul, vizibil poeticeşte, al neantului. (Reflex exprimat şi de un romantic ca Eminescu în alţi termeni poetici, cînd el apare pe faţa lui Hyperion : „Iar umbra feţei străvezii / E albă ca de ceară“). Răsturnica ar fi deci o ipostază umană degradată care se recuperează la alt nivel prin „exhauţie“. Poemul

[1] „Problema măştii este problema raportului între fiinţă şi aparenţă“ în Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 1974, p. 11.

în sine apare ca un reflex al morţii, al neantului, un *prohod* absurd. Amărăciunea cîntecului de sorginte balcanică vine din senzaţia iniţială de înot într-o impuritate grotescă. Moartea devine hilară prin identitatea problematică a celei care a murit : „Din caldul cuib s-a dus unica / Preoteasă zveltă : Răsturnica." Totul e fals, alterat ; numele, ca şi aluzia la „cuib", conservă în sunete urmele unei purităţi a zborului (posibil „Rîndunica"), falsificat însă de împrejurări. Datul uman este pur, însă devine maculat, neclar, sau altfel spus, numirea însăşi alterează esenţa autentică a realului. Abia moartea, cum am văzut, pune din nou sigiliul purităţii şi îl pune indulgent, direct peste alterare, nivelînd şi mîntuind totul. *Moarta* reprezintă imaginea poetului însuşi, dublul său idealizat, întrucît *mort* este sinonim cu *reflectat în oglindă,* negat şi totodată regretat. Pentru el poetul se străduieşte să încerce un act de resuscitare în oglinda ficţiunii („I weep for Adonis, he is dead" [1]). Moartea însăşi e falsă, problematică, întîmplată calendaristic în „zi de harţi" (zi de post, în care se permite totuşi dulcele), zi a indulgenţei, prin urmare. Dispariţia totală, ireversibilă se conjugă cu opusul ei, dorinţa de recuperare absolută a fiinţei pierdute : „Să plîngem toţi. O, toţi în cor / Să croncănim un Nevermore / Dar duhul ei, de-a pururi dus, / Să ni-l gîndim în cît mai sus..." Moartea dă naştere la două atitudini profund contrastante : pe de o parte, plînsul după ceva care a apus pentru totdeauna (fără moarte autentică, în dialectica poetică nu e posibilă nici o resuscitare), „nevermore" însemnînd literalmente „niciodată", nici în trecut, nici în viitor ; pe de altă parte, „duhul" „de-a pururi dus" este resuscitat complet şi încă în eternitate, „în cît mai sus". Actul poetic este sinonim cu acela de *a cînta de mort* : „Plătit am fost să cînt de mort / Mi-e mîna stîngă

[1] „Plîng pentru Adonis, el a murit".

Scanned with OKEN Scanner

grea de-un ort" ; poetul este un *cîntăreţ de prohod,* unul ce trebuie să-şi dispute locul cu acela al preotului, adică să *recupereze,* dacă îi stă în puteri, fiinţa pierdută, să ajute la resuscitarea ei din neant. Lucrul nu e posibil decît printr-o „prohodire afundă", un fel de act ce vine în continuarea morţii şi îi desăvîrşeşte opera, printr-o aneantizare totală a obiectului de resuscitat ; moartea trebuie să fie întîi cu totul certă, să se consume în întregime. Misiunea cîntăreţului, asumată conştient, este tocmai de aceea umilă şi tragică : „Să prohodim şi mai afund / Sînt un duhovnic trist şi scund / Ce cîntă pîn-o va-ngropa / Pa, vu, ga, di, che, zo, ni, pa." Resuscitarea devine apoi posibilă prin actul caricării morţii, a demascării ritualului ei ca fals, inautentic. Alaiul moartei e alcătuit dintr-o ceată hilară, sicriul tras de mîrţoage e un simulacru, o jucărie. Din materialele cele mai inadecvate şi mai şubrede trebuie să iasă cîntecul salvator : „Din beţe, doage şi nimica / Ieşi cîntec pentru Răsturnica!" (Precaritatea instrumentelor poetice este deplînsă aici ca şi în poezia *Timbru.)* Cîntecul sună „dogit", adică e pur prin impuritatea şi afonia completă, mimînd atît neputinţa instrumentelor, cît şi afonia lumii de dincolo, „un pămînt de hopuri plin / absurd ca vagul ei vagin" (în variantă : „mai vag ca vagul ei vagin"). Varianta citată în paranteză poartă două motto-uri — „I weep for Adonis — he is dead" şi „Două beţe, două doage", dintr-un „cîntec de lume" de Anton Pann. Resuscitarea purităţii fiinţei pierdute nu e posibilă decît prin prohodirea cea mai impură şi mai afonă. Conjugarea purului şi impurului este o sinteză ce lipseşte din poetica mallarméeană. Tînărul Mallarmé îşi introspectează, ce-i drept, gustul inexplicabil pentru o anumită formă de obscenitate poetică, fără însă a căuta deliberat o cale de explorare a acestui fe-

Scanned with OKEN Scanner

nomen, ci căutînd să-l depăşească. Poezii ca *Une negresse* — sînt simple accidente, ca şi cele două *Tableaux obscènes,* anunţate numai, fără a fi scrise. La Barbu singura recuperare sperată este mimarea unei cîntări, hărmălaia bufă, care corespunde absurdităţii lumii de forme de aici, cît şi celei de dincolo : „Umpleţi zadarnic rîul Lethe ! / Prin uleioasele-i viroage, / Doar descheiatul zvon de doage." Neantul e „uleios", amorf, fără ecou. Analog, trupul, fiinţa care-i corespunde, se reduce la aceeaşi caricatură : „...două lemne seci, oloage / Ard potolit în patru doage." Evocarea materială a putrefacţiei (ardere potolită, într-un trup secat, lemnos) ţinteşte, paradoxal, la recuperarea în aboslut a acestei fiinţe, a lui Adonis mutilat, împuţinat, şi totuşi întreg, apus de-a pururi *(he is dead)* şi totuşi prezent, mai viu ca oricînd în clipa morţii, cînd plînsul, bocetul *(nevermore)* înseamnă deja un *remember* ce se vrea etern. Menirea poetului este de a conduce acest cor de lamente bufe, acest spectacol deşănţat care este poezia, stîrnit însă tocmai pentru a înălţa „duhul", a-l salva din gheara neantului. Cu cît acesta e mai impur, cu atît nobleţea misiunii e mai mare : „Purtat-am lirei noastre sus, / Şi Pezevenghi, şi Kyre Hus".

Ambiguitatea dintre grotesc şi tragic a spectacolului morţii vine din faptul că nu i se cunoaşte precis sursa ; oare viaţa împuţinată, redusă la rizibil, este cea care dă această impresie sau nefiinţa care se vădeşte în om în clipa morţii şi îl face grotesc ? Mortul este într-un fel o fantoşă şi o jucărie, un simulacru de om, o mască nu un om. (Există ritualuri în care mortul serveşte la jocuri cu măşti aproape obscene.) Poetul o persiflează : „O, nu-mi clintiţi regina Mab / Să nu se surpe trupu-i slab" etc. Mortul (dar şi moartea ca atare) devine un fel de marionetă caraghioasă despre care nu se poate spune cu precizie cărui tărîm aparţine mai mult. Poemul *Răsturnica* este o *Mortua*

Scanned with OKEN Scanner

est a lui Ion Barbu, cu tot aparatul modern al textualizării temei romantice, atît de răspîndite. Spectacolul morţii este întotdeauna revelator, deoarece pare spontan, neregizat ; el operează o secţiune necruţător de veridică în celălalt spectacol, mult mai convenţional, al existenţei. Nu întîmplător atenţia lui Barbu se opreşte asupra acestui „motiv" (vezi şi *Cîntec de ruşine, Domnişoara Hus, Riga Crypto etc)* sau asupra decrepitudinii fizice care anunţă moartea. În fiinţa atinsă de eroziune se vădeşte apropiata ei tangenţă cu nevăzutul, cu cosmosul, precum şi eventuala promisiune de resuscitare prin transpunerea în memoria cîntecului. Traducerea din *Richard al III-lea* realizată de Barbu excelează în scrupulul pentru respectarea expresiei colorate, neaoşe, dar şi foarte sintetice, tocmai în scena spectacolului grotesc al înmormîntării lui King Henry şi în dialogul dintre Richard şi Lady Anne. Aici moartea se dovedeşte a fi un preludiu de logodnă (Richard obţine făgăduiala dragostei de la înlăcrimata Lady Anne, tocmai cînd aceasta îşi duce bărbatul la groapă, înfăţişîndu-i crima sa ca pe o dovadă supremă a sentimentelor ce i le purtase în ascuns şi fără speranţă). Moartea e un spectacol hilar aşadar, pentru că *nu semnifică nimic* — depinde ce semnificaţie îi putem da, *înafara ei*. Într-o altă scenă a tragediei shakespeariene traduse de Ion Barbu, cea a asasinării lui Clarence în turnul Londrei, vom întîlni aceeaşi imagine bufă, inexplicabilă, a lumii de dincolo, o lume, evident lipsită de semnificat. Lord Clarence are un vis nebulos, chiar înaintea momentului asasinării sale de către oamenii plătiţi de Richard :

„Ca la un semn, urdii şi legioane
De draci armaţi, cu glas de lighioane,

Scanned with OKEN Scanner

Suiţi pe tronuri, din alămuri sparte
Sunară ! Şi-acest huiet mai departe
Trezit din moarte îl aud întors
Încît să ştii, am fost la cei de jos".

MOARTEA VIOLENTĂ

Ca şi Mallarmé, Barbu se lasă îndelung obsedat de evenimentul textualizant prin excelenţă, al decapitării, una din formele posibile de moarte violentă. La Mallarmé exemplul tipic este cel din ciclul *Hérodiade* care se încheie cu celebra, *Cantique de Saint-Jean,* unde capul sfîntului, prin dezlipirea de trup, „se eliberează dintr-odată de toată greutatea sa carnală pentru a sări brusc într-o lume ideală ; figură a perfectei degajări spirituale" [1]. Clipa acestei treceri este în sine relevantă pentru Mallarmé : înainte de a deveni moarte, ea este o concentrare supremă de viaţă, şi totodată un fel de resuscitare în absolut, ca răsăritul unui astru : „Le soleil que sa halte / Surnaturelle exalte / Aussitôt redescend / Incandescent" ; analogia solară este şi mai evidentă în versurile următoare : „Je sens comme aux vertèbres / S'éployer des ténèbres / Toutes dans un frisson / A l'unison / / Et ma tête surgie / Solitaire vigie / Dans les vols triomphaux / De cette faux // Comme rupture franche / Plutôt refoule et tranche / Les anciens désaccords / Avec le corps" [2]. La Barbu, deşi obsesia capului tăiat este la fel de puternică, revelaţia trezită de această imagine are alt sens ; observăm însă şi la Mallarmé existenţa în subsidiar a notei groteşti, bufe.

---

[1] J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 199.
[2] Sthépane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul român este obsedat mai ales de imaginea gîtului tăiat (sau „tors" în „furci" de spînzurătoare, răsucit, rupt etc.), de secţionarea bruscă a legăturii dintre două lumi, cea a „tenebrelor" imanente trupului şi cea a tenebrelor bănuite ale nefiinţei ; este de văzut dacă această sciziune brutală (tăierea gîtului) aduce o eliberare, o resuscitare într-o lumină mai pură sau nu face altceva decît să nege, fără să afirme nimic în schimb. În „cîntec de ruşine" imaginea gîtului tăiat este o privelişte „hîrlavă", de spaimă, ca şi cum degeaba capul a fost retezat ; „gîndul" sau „negîndul" (opusul său) se materializează brusc şi ameninţător, descoperind esenţa terifiantă din om, tot atît de puternică precum actul dominator al gîndirii. Orişice ar face după moarte leşul „pezevenghei", orice mîntuire ar afla, acesta este la fel de „spurcat" ca şi înainte, cînd făcuse atîtea premeditat, pe cînd se afla în viaţă. Un fel de pudoare însoţită de spaimă împinsă peste limitele raţionalului însoţeşte imaginea acestui gît rămas pe butucul gealatului. Se include aici şi un sens de moralitate : actul „justiţiar" în intenţie, al morţii, înfăptuit de un fel de Călău suprem se vrea exemplar, dar nu se ştie dacă el va avea vreo urmare în ordinea binelui moral. Exaltarea pezevenghei de către ţiganul cerşetor la margine de drum recuperează în bine imoralitatea sordidă a pedepsitei, prin transpunerea ei în cîntec ; în acelaşi timp îi perpetuează actele „iniţiatice". Moartea devine cu mult mai deşănţată în sine decît imaginea păcătoasei vii. Pedeapsa nu are sens, deoarece portretul femeii, plin de „alogenii", capătă o aură de puritate sau cel puţin de inocenţă umană primordială, dincolo de moralitate, în comparaţie cu actul într-adevăr „de ruşine" al morţii. Obscenitatea morţii ca imagine *vizuală* ascunde o culpabilitate morală mult mai gravă („La nod rece răzbuzat, / Zace gîtul retezat... / — Să nu-l vezi pe înserat / Cînd te bate / Duh

Scanned with OKEN Scanner

din spate, / Duhul serii necurat / Că vis lung, ursuz, te fură : / Apă stinsă, rîu de zgură, / Și-în pustia care cură / Singur gîtul, cît o gură / Uriașă / Căpcăună... / Gură bună s-o dezumfli / De nebună : — Una tunsă, care sună / Către stei, cînd îi cășună / Cu tulumbele, la lună"). Actul violent este capabil de contagiune și proliferare nebănuită ; el dezlănțuie printr-o singură imagine un întreg lanț anhilator, dătător de spaimă ireversibilă. Impură pe cînd se afla în viață, pezevenghea (corespunzînd tipului general de personaj barbian „alogen") este purtătoare de viață și tinereţe, are puteri magice :

„— Ce moșnegi betegi și blegi !
Că veneau cît prund și iarbă,
Și cît fir de praf în barbă
Leacuri de la ea să soarbă ;
— Tocmai din țara turcească,
Să ți-i împiciorongească ;
Ce mai cîrd de iezme goale !...
Ea le da să bea din oale
Și ți-i vindeca de boale".

În același personaj coexistă esența vieții și a morții ; mai mult, izvorul ființei pare ascuns într-un simulacru de tenebre ce se lasă descoperit numai prin moartea personajului. Moartă, pezevenghea se confundă cu imaginea însăși a neantului care dă imagini înspăimîntătoare — sonore, luminoase, tactile : „Sună mort, ca de departe / Din tulumbe, vine sparte ; / Sună-întors, a nas de iepe, / Limba ia cui nu pricepe ; / Sună dus, a cornuri ude, / Dă prin osul cui aude / Osul de la lingurea / Unde-încearcă boala rea". Iată deci sintetizată imaginea strigoiului folcloric, din aceeași categorie cu aceea a luceafărului eminescian, trecută prin dialectica purismului mallarméean,

care știe ce este acela soare cu razele în interior, „soare negru“, răsărit în mijlocul nopții — toate acestea alcătuind o imagine complexă, ce mărturisește încă o dată unitatea lirismului, indiferent de treptele sale de evoluție : „Vine, față fără sînge / Tristă, inima de-ți frînge ; / Vine, noapte, fața ei / Și pe ea luceferei / Cafenii, vin negii, trei ; / Trei sori morți din altă lume / Cu păr, raze de cărbune, / Hăt, în fund, la Soare-Apune“. S-ar putea spune că Barbu sondează cel mai adesea, dintre mituri, nu nașterea, ci moartea, inversînd modelul tradițional. Sacralitatea nașterii își dezvăluie reversul sordid în imaginea morții. Moartea „pezevenghei“ este „noapte“, în timp ce nașterea creștină era vestită de o stea luminoasă ; e asistată nu de cei trei regi magi, ci de „negii trei“, excrescențe demonice, „sori“ cu raze întunecate, „de cărbune“ ; e cîntată nu de îngeri și profeți, ci de un „țigan turcit“, un preot profan, a cărui cîntare este neinteligibilă.

Cum la Barbu, ca și la Mallarmé, moartea este o *figurare* a actului poetic ca atare, rezultă de aici întreaga problematică a creației ; pornită inițial din dorința de purificare și salvare a lumii obiective, ea se dovedește a fi un act textualizant în general de o finalitate îndoielnică. Ceea ce reușește să resuscite este doar fantoma realității, adică ficțiunea, căreia îi dă o aparență irațională și impudică. Poezia este deci „cîntec de rușine“, prohod umil, așezînd o mască vidă peste neant. Simbolul poetic, din moment ce acoperă semnificații opuse (moral-imoral, purificare — spaimă), se neagă pe sine, este partea „hîrlavă“ a poeziei, alogenia ei.

Alogenia personajului (pezevenghea este „cam grecoaică, cam ovreică“) nu e singura ; ea se răsfrînge și asupra rapsodului, care este „un biet țigan turcit“ și asupra cîntecului, zis într-un limbaj pitoresc și presărat

cu înjurături, pe care Barbu se preface a-l repudia într-o scrisoare adresată lui Rosetti („Cu mii de scuze pentru înjurăturile turceşti şi nemaiauzita porcărie scrisă acum cinci ani“ [1].) *Cîntec de ruşine* poate fi socotită un fel de replică antonpannescă la *Cantique de Saint-Jean* de Mallarmé, aşa cum *Domnişoara Hus* este, în ordinea universului imaginar al celor doi poeţi, o *Herodiadă* autohtonă.

Din cele spuse pînă aici se poate observa cu uşurinţă cum anume procesul imaginar al reflectării în oglindă este sinonim cu cel al morţii şi cît este de puternică obsesia pe care acest fenomen o exercită asupra imaginaţiei textualizante barbiene. Imaginea morţii ca proces problematic de recuperare nu este însă pretutindeni aceeaşi ; ea se modifică în funcţie de evoluţia particulară a gîndirii poetice, construind mereu noi texte, ce pot fi cercetate separat ; pînă la urmă însă vom observa că între ele există o înlănţuire inextricabilă, cerută de modul însuşi de a se institui al poeticii barbiene. În *Răsturnica* este prezentă imaginea morţii fireşti, accidentale ; investigînd-o, poetul are prilejul nu atît să elucideze moartea în sine, cît mai ales spectacolul ei, *reprezentaţia* procesuală. Vom vedea cît de mare este importanţa acestui fapt. Concluzia poetului în poezia citată este că moartea reprezintă un spectacol caricat, inautentic ; poezia însăşi, alegîndu-şi ca obiect fenomenul morţii (sau fiind, la urma urmei sinonimul acesteia), este o reproducere a acestui spectacol buf, carnavalesc, o orchestraţie complet afonă şi cu semnificaţia unui tragism absurd. În *Cîntec de ruşine* moartea apare investigată ca execuţie, deci ca un cvasi-sacrificiu, presupunînd un sacrificator, un Călău. Spectacolul ei este plin de obscenitate, ca orice „mascarlîc“.

[1] Ion Barbu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, Ed. Albatros, 1970, p. 61.

Rapsodul nu face altceva decît a făcut Călăul ; prin obscenitatea cîntecului său, el re-înscenează, prelungeşte şi amplifică consecinţele morţii. Cu alte cuvinte, rapsod şi călău sînt două izomorfisme ale aceluiaşi simbol. Vedem că atenţia poetului se deplasează treptat de la imaginea morţii ca fenomen biologic, moral, social, la ideea de reprezentare a ei, la *spectacol*. Nu întîmplător Domnişoara Hus este, ca şi Hérodiade a lui Mallarmé, o *dansatoare*, poeţii alegînd acest mijloc de expresie (dansul) pentru încarnarea unei intenţii, a unei trăiri. Pentru Mallarmé dansul este o ilustrare a alternativei „l'oscillation hésitante... d'un balancier caché [1] între doi poli (a arunca zarurile, a nu le arunca). Ritmica dansului ucigător al Herodiadei exprimă dorinţa secretă a eroinei de a uni cele două perspective opuse : a ucide şi a nu ucide, a fi în acelaşi timp în clipa de faţă şi în aceea de după consumarea crimei. Dansul fixează astfel anticipat, prin mişcarea ritmică, oscilatorie, evenimentul la care trebuie să se ajungă. El are deci puterea de a *actualiza* timpul, de a-l transforma (pe planul conştiinţei, firește), din virtualitate în act, de a-i da statutul de trecut cu mult înainte ca el să devină prezent ; într-un fel însă acest trecut este deja amintire chiar în momentul actualizării lui (un fel de *memento* al viitorului, aşa cum va fi şi cîntarea menestrelului din *Riga Crypto şi lapona Enigel)* ; actul transpus de dans devine pe jumătate impalpabil, trece într-un fel de post-virtualitate sau într-un act ce se neagă pe sine chiar în clipa manifestării lui. [2] Se ştie, de pildă, că la multe triburi primitive uciderea rituală este precedată de dansul ritual şi că *adevărata dezlănţuire psihică* are loc în dans,

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1945, p. 445.

[2] Într-o scrisoare către Oscar Lemnaru, Ion Barbu defineşte viaţa „în transpunerea ei artistică drept trecerea la limită a artificialului", *Ramuri*, an. III, nr. 11, 15 oct. 1966.

Scanned with OKEN Scanner

care, ca spectacol întrece cu mult în cruzime actul propriu-zis al jertfei ce se consumă cu mult mai sobru, căpătînd aspect de *simulacru*. Reprezentarea sacră întrece deci cu mult în exaltare sacrificiul ce trebuie să-i urmeze. Abia astfel înţelegem cît de ucigaş este dansul Herodiadei din mitul creştin ce l-a atras pe Mallarmé. Dansul are posibilitatea de a *eterniza* în mod artificial, adică de a smulge din temporal un act ; de aceea, trăirile trecute ale Domnişoarei Hus au în ele puterea revenirii în prezent şi a perpetuării lor viitoare printr-un act magic, idee care probabil lipseşte dansatoarei mallarméene. Identitatea dintre dans şi moarte, imagine străveche (neaparţinînd nici lui Barbu, nici lui Mallarmé, ci făcînd parte din arsenalul ritual şi imaginar al popoarelor, cum am avut prilejul să observăm) este cu mult mai evidentă în *Domnişoara Hus*, unde moartea însăşi este văzută ca un dans buf, aşa cum, reciproc, şi viaţa se dovedeşte a fi un fel de artă a respectării ritmului coregrafic impus de împrejurările timpului : adoratorii dansează în furci dansul morţii — „Pentru ea cinci feciori / Pricopsiţi (ah ! beizadele), / Au tăiat alţi cinci feciori / Ce-i făceau la bezele. / Şi-au danţat cei cinci feciori / Pricopsiţi, la ştreangul furcii“ ; Domnişoara, la rîndu-i, învîrte dansul vieţii, schimbînd ritmul după vremi : „Ea danţa / Acanà / Cu muscalii şi cu turcii : / / Paşi agale / Cu paşale / Paşi bătuţi / Cu arnăuţi. / Sprinteni, spornici, / Cu polcovnici / De tot sprinteni / De tot sus / De strigau, pierduţi, ibovnici : — Işala, Domniţă Hus !“.

Dansul are capcitatea de a o purifica pe Herodiada de crimă, făcînd-o să trăiască într-un fel de neutralitate spirituală actul înfăptuit. Corpul Herodiadei, ca şi al Domnişoarei Hus sînt corpuri ale unor simboluri ; în momentul în care ele închid semnificaţii antitetice, încetează de fapt

să mai semnifice şi devin *semne* ; a căror putere de semnificare este practic nulă sau, prin revers, inifinită. Întreaga producţie barbiană nu este altceva decît o problematizare a procesului practicii semnificante în poezie. Simbolul trăieşte în lirica sa o profundă criză ; poetul pare să-l interogheze continuu şi în cele din urmă să-l nege. Dar pînă la a demonstra aceste idei, să urmărim în continuare traseele posibile ale poeziei barbiene.

Dansul Domnişoarei Hus, aşa de variat ca ritmică (dans al vieţii, care obligă la schimbarea coregrafiei după partener), poartă în el valori ucigătoare, ca şi al Hérodiadei. Victimele acestui dans sînt la rîndul lor criminali, actul lor răsfrîngîndu-se asupra altora (idee absentă la Mallarmé). Dansul morţii se perpetuează, fără ca eroina să fie atinsă direct de traiectoria lui. Numai că aici suprapunerea celor două ipostaze, de sacrificator şi de victimă, devine punctul central al experienţei sondate de poet. Dispariţia „logodnicului uituc", a timpului propice dansului, are urmări directe asupra eroinei, ea însăşi victimă a propriei acţiuni distrugătoare, care o împinge în mod fatal către eroziune şi dispariţie. Actul sacrificial, înfăptuit ca *reprezentare* coregrafică (aceasta fiind una din multipelele faţete ale *reprezentării poetice),* spectacol fascinant, se dovedeşte a avea efecte distrugătoare chiar asupra celui care îl practică.

A reprezenta înseamnă deci a ucide şi a deveni victimă a propriei reprezentări (ucideri). Personajul (sacrificator şi victimă) este însă recuperat prin magia finală a poeziei. Revenirea fantomatică a „logodnicului", chemat prin magia descîntecului, asigură resuscitarea eroinei însăşi, salvarea ei. Violenţa unui sacrificiu care implică în aceeaşi măsură pe călău şi pe victimă este singura în măsură să asigure o resurecţie în ordine absolută. Cu aceste observaţii ne

Scanned with OKEN Scanner

aflăm nu departe de unele concluzii deja trase de diverşi cercetători, în speţă de antropologi, care au urmărit cu atenţie funcţia simbolizantă, instituitoare de limbaj, a sacrificiului ritual. Din punct de vedere poetic şi deci simbolic, la Ion Barbu nu violenţa propriu-zisă a sacrificiului uman este elementul cel mai important, ci recuperarea victimei în ordine simbolică, constituindu-se în acest fel o nouă ordine, un nou *model* semiotic, un nou nivel simbolizant al limbajului. În acest sens citǎm din lucrarea Juliei Kristeva observaţiile pe marginea cercetărilor antropologice ale unor Mauss, Lévi-Strauss, Girard etc. : „acte violent qui met fin à la violence (sémiotique, présymbolique) prèalable, et qui, en la déposant dans une victime, la déplace dans l'ordre symbolique *au moment même* où cet ordre se fonde. Le sacrifice instaure le symbole en même temps que l'ordre symbolique, et ce symbole «premier» qui est la victime d'un meurtre, ne fait que représenter la violence structurale de l'irruption du langage comme meurtre du soma, altération du corps, captation de la pulsion. On a voulu voir dans le sacrifice un déchaînement de la violence animale, une commemoration de la bestialité préhumaine. Mais la sociologie anthropologique classique nous semble avoir vu plus juste, lorsque elle assigne au sacrifice une fonction ambiguë, violente et régulatrice à la fois. Car ce que le sacrifice marque, c'est précisément cette crête d'où s'instaure le social et le symbolique, ce thétique qui localise la violence pour en faire un signifiant. Loin de déchaîner la violence, le sacrifice montre comment sa représentation suffit pour l'arrêter et pour enchaîner un ordre ; inversement, il désigne que tout ordre repose sur la représentation“ [1].

[1] Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 72—73.

Concluziile cuprinse în citatul de mai sus sînt cu prisosinţă demonstrate şi confirmate de dialectica gîndirii poetice barbiene. E adevărat că uciderea, crima nu fac decît să ducă la explozia violentă a unui simbol, care trece pe un plan nou, cel al *limbajului ;* este deci instituitor de limbaj. „Prezevenghea" vie din *Cîntec de ruşine* ar fi rămas probabil anonimă ; tăiată, ea revine fantastic, tocmai datorită cruzimii cu care a fost suprimată. Întrebarea este însă ce valoare acordă poetul Ion Barbu unei asemenea *experienţe creatoare de limbaj,* adică dacă axiologic ea reprezintă o valoare pozitivă sau negativă. Părerea noastră este că în profunzimea gîndirii barbiene se ascunde negarea funciară a experienţei simbolice. Practicile simbolizante sînt valorificate ca tragice şi inutile. Acesta ar fi în subsidiar nucleul mai ales al fazei „baladice", a poeziei barbiene, ceea ce nu înseamnă că poetul nu continuă să fie fascinat de aventura limbajului pe care o investighează continuu pe parcursul scrierii poemelor sale. Ar mai fi de notat, în paranteză, că singur sacrificiul uman, se pare, este capabil să asigure o asemenea naştere sau renaştere simbolică ; sacrificiul vegetal sau cel animal, anterioare cel puţin în ordine logică, dacă nu şi cronologică celui uman, nu fac decît să probeze, să verifice şi să reinstituie întărind-o, ordinea simbolică anterioară, fără a o putea dinamita şi depăşi. Se pare că, de pildă, sacrificiul Rigăi Crypto este irelevant în ordine simbolică. De-mascarea printr-un narcisism solar violent nu are decît efectul distrugerii lui pentru totdeauna, fără vreun profit pentru memoria rămasă în simbol. La fel, sacrificiul melcului (din *După melci)* ne apare, cel puţin în lumina celor discutate anterior, ca distrugere a unui simbol pe cale de a se naşte. Copilul care săvîrşeşte experienţa (fiind şi el în dublă ipostază, de sacrificator ritual, de autor al unei *reprezentări* ce va anticipa un sacrificiu inconştient şi,

Scanned with OKEN Scanner

în cele din urmă, de victimă — pentru că sacrificarea victimei propriu-zise se răsfrînge și asupra sa) are de tras o învățătură, deocamdată negativă, din parcurgerea experienței respective : poate că sistemul simbolizant pe care el încearcă să-l schimbe este încă puternic și sacrificiul rămîne irelevant. Melcul și criptogama nici nu sînt însă simboluri, ci *semne*. Moartea lor nu dezvăluie decît vidul ascuns în ele. În orice sens le-am interpreta, concluzia va fi aceeași. Luate ca simboluri ale increatului, ale unei preexistențe pure, nemaculate, moartea lor nu poate dezvălui nimic, fiindcă nu poate resuscita nici o ființă. Ce calități ar trebui să posede cele două entități pentru a deveni, prin sacrificiu, elemente de limbaj ? Ni se pare că răspunsul nu poate fi decît unul singur : numai dacă ele ar fi fost suficient *antropomorfizate* anterior, moartea lor ar putea aduce un asemenea cîștig. Limbajul nu irupe și nu devine violent, decît atunci cînd violența sa se îndreaptă împotriva făpturii antropomorfice. Or, se pare că poetul Ion Barbu, ca dealtfel toți marii creatori, a simțit această latură tragică a nașterii limbajului, care este sacrificial și violent față de soma realității.

OBIECTE TEATRALE, MĂȘTI

Întorcîndu-ne la *actul specular*, ale cărui sinonime dovedite sînt, pînă acum, *moartea violentă*, *sacrificiul* și toate *reprezentările* lor, ne vom opri ceva mai mult la poezia *Falduri*, tipică pentru întreaga experiență specular barbiană. Întîlnim, întîi de toate, aici metafora „pliului" mallarméean. (Comparația pe care o facem în subtext cu poezia mallarméeană nu are alt scop decît acela de a învedera unitatea Poeziei în general ; se va vedea că lucrarea

Scanned with OKEN Scanner

barbiană, după ce va ajunge într-un anumit punct, se poate dispensa cu uşurinţă de raportarea la o singură individualitate poetică sau la cîteva, putîndu-se raporta în egală măsură la poezia din orice timp şi loc.) Actul specular (sinonim cu actul poetic) este un „fald", o pliere a eului către sine însuşi. Ca în orice experienţă barbiană fundamentală, atmosfera propice reflectării este aceea a somnului, a visului apatic, a lipsei totale de orizont. Eul este furat de lucruri mărunte, dispersat ; într-un fel, este *absent* (vezi şi *Nastratin Hogea la Isarlîc, Selim* etc.). Abia din această lipsă de activitate a eului poate răsări neaşteptat o revelaţie ; somnolenţa iniţială nu face decît s-o anunţe într-un mod abia presimţit. Decorul ales emană şi el somn şi închidere totală : „Somn mult din plušuri. Vid în stal / Vegherea sticlei drept cortină." Plušul, tapiţeria sălii de spectacol emană căldură", somn, linişte înfundată. Sticla singură „veghează", adică prin translucidităţea ei e singurul obiect „treaz" printre atîtea materii dormitînde. Ea este „cortină", interval separator, într-un mod paradoxal, tocmai ea, care este transparentă şi „trează", incoloră. E vorba însă de sticla oglinzilor care, reflectînd, multiplicînd chipul, îl şi ascund după o invizibilă cortină, prin apa căreia el apare mult mai straniu, ca şi cum ar fi *un altul* şi, în plus, *mort* : „Sub mături, fluturi şi urîturi / Mort — chipul meu pe crengi de gîturi". Sugestia chipului „mort" din oglindă am analizat-o deja în poezia eminesciană. [1] Reţinem la Barbu în primul rînd ideea de a se privi în oglinzile unei săli de teatru goale. Ambianţa teatrală este o ambianţă aparte (ea însăşi „speculară" în sine, cum vom vedea). După spectacol (care înseamnă animaţie, mască, gest, cuvînt, răsunet, ecou), obiectele părăsite (recuzita teatrală) par abia atunci ani-

[1] Vezi Marin Mincu, *Luceafărul comentat*, Albatros, 1978.

mate. Se păstrează în ele reflexul palid al spectacolului care s-a terminat ; sensul care s-a derulat sub ochii spectatorilor pe viu continuă să plutească pe cont propriu în sala goală. Dacă actorii nu fac altceva decît să anime în felul lor nimicul, vidul, mascîndu-l sau demascîndu-l, obiectele teatrale înfăptuiesc şi mai straniu acest lucru. Prin faptul că ele nici nu sînt obiecte *reale* în adevăratul înţeles al cuvîntului (ele nu folosesc la nimic practic, fiind doar nişte *simulacre),* sînt încărcate de un anumit mister. Făcute din mucava, ele susţin o ambianţă *simulacru,* însufleţesc „viaţa" de pe scenă. În mijlocul lor trebuie neapărat să te simţi actor, chiar dacă nu ai această vocaţie. Dintre obiectele de recuzită, oglinzile sînt, în orice ambianţă, *obiecte teatrale.* Ele îţi reflectă întotdeauna un chip „mort", dar în aparenţă însufleţit, deci foarte straniu. Personajul din oglindă este aidoma celui din opera literară ; el are doar *aparenţa realităţii,* fără materia şi consistenţa realului ; este înzestrat cu aparenţă de volum, greutate etc, obţinute însă doar din copierea justă a unor raporturi, proporţii etc ; este, prin urmare, foarte asemănător cu cel *fictiv.* De aici ideea lui Barbu de a împrumuta, pentru confruntarea în oglindă, un personaj livresc, William Wilson, din nuvela cu acelaşi titlu a lui Edgar Poe. Imaginea reflectată, ca şi cea fictivă, intrigă însă spiritul, care ar voi să probeze realitatea sau irealitatea grotescului personaj. Un duel cu acest dublu este inevitabil (un fel de bravadă autosarcastică ne apucă uneori pe oricare dintre noi în mod instinctiv) pentru separarea domeniilor de referinţă.

Replicile rostite în faţa acestui adversar nu pot fi decît solemne, teatrale, demne de pus pe scenă. Somnul anterior se cere depăşit printr-o atitudine activă. Faldul stofelor adormite nu este decît o repliere în sine, fără profit spiritual ; căldura ce se degajă din ele adoarme

Scanned with OKEN Scanner

spiritul, îl închide, îl sufocă ; rolul lor în decor nu este altul decît acela de a pune mai adecvat în relief oglinzile, cu strălucirea şi răceala lor, care invită la o confruntare :

„Din somn, din stofă sar deştept,
Smulg fierul scurt, îl duc la piept.
La ţărmul apelor de gală
Strig hidra mea, chilocefală :
Întemniţate William,
Cast hidrofil, te aşteptam
Să treci maree, din oglindă
În luna frunţii, să te-aprindă."

Reflectat în mai multe oglinzi, chipul e o hidră monstruoasă, cu mii de capete. Un monstru pur, prins în gheaţa oglinzii, un „cast hidrofil", ce rămîne mereu în elementul său, „apa de gală", adică oglinda, nevrînd să treacă dincoace pentru a se contopi cu originalul său. Un dialog cu acest dublu (fiinţă de neant, realitate negată) e posibil doar la modul *teatral.* Orice privire în oglindă presupune un dialog, cel puţin mental. E un dialog cu un partener de o realitate problematică, un duo cu o fantomă. Actorul în faţa oglinzii nu este altceva decît un Hamlet cu ţeasta lui Yorick în mînă (celebrul monolog shakespearian devine astfel un admirabil model de teatralizare a teatrului însuşi) ; aceeaşi întrebare („to be or not to be") se pune neantului făcut vizibil, nefiinţei ce capătă contur şi încă un contur de alter-ego misterios, pur prin tăcerea absolută de care dă dovadă, prin supunerea cu care repetă identic, cu un anumit sarcasm bănuit sub tăcerea lui de gheaţă, gesturile originalului, încît îl concurează (care este în fond insul real — cel din faţa oglinzii sau cel „întemniţat" în apele ei ?) Intervalul creat de oglindă între *acelaşi*

Scanned with OKEN Scanner

și *altul* rămîne pentru ambii de netrecut. Cine e mai întemnițat ? Cine amenință pe cine ?

Este evidentă pentru noi problematizarea de către poetul Ion Barbu a înseși necesității *reflectării* literare. Poetul pune la îndoială, după părerea noastră, profitul pe care ficțiunea l-ar aduce cunoașterii ; și cu toate acestea, orice negare sau dubiu se întîmplă în cadrele ei. Iată în ce constă profunzimea insolită și tragică a poeziei barbiene.

Totul se petrece în *Falduri* ca și în *Igitur* al lui Mallarmé ; imaginea reflectată este o negare a realității concrete. Richard comentează în acest sens : „Ceea ce eu visez în fundul oglinzii mele nu mai este *eul*, ci *umbra* negativă a *eului meu*, mirajul meu, sau *absența mea*. În ea, eu nu-mi apar, ci îmi dispar. Cel care se privește în oglindă formează un cuplu de identități antagoniste, atît de opuse, încît fiecare termen repetă și neagă termenul advers. De cîte ori o oglindă îmi trimite un reflex al meu însumi, eu resorb și distrug propria mea imagine negativă. Negînd negația mea, eu mă recuperez pe mine însumi la etajul sintezei. Dar această sinteză se sfărîmă curînd în noi reflexe, pe care trebuie să le urmăresc, apoi să le distrug. Privirea care mă leagă de oglinda mea face astfel să circule fără oprire între el și mine un fel de curent alternativ de negativitate“ [1]. *Actul specular* are la Barbu, ca și la Mallarmé, *aceleași implicații* ca și cel artistic. Experiența ultimă a poetului este reflectarea propriului eu în oglinda neantului cu scopul însă, întrezărit, de a-l recupera măcar ca reflex al acestui neant, prin chiar negarea lui. Duelul cu un dublu oglindit presupune interogarea acestui dublu, stabilirea în primă instanță a identității lui (și prin aceasta, firește, a propriei identități). Inițial această identitate ne scapă, deși personajul are un model livresc sau poate toc-

[1] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

mai de aceea ; el este „student“, dar şi „stufos“, *Wilson*, dar şi *William*. Simetria numelui pare să închidă, să replieze în ea identitatea personajului, în loc s-o dezvăluie. Imprecaţia răsare din simetria aparent fortuită a silabelor : „Student stufos, Bostonian, / Ceţoase Wilson William“. Vocabulele par să lunece în vagul diseminării, deşi au aceeaşi rădăcină. Rădăcina pare inutilă din moment ce terminaţiile schimbă complet sensul cuvîntului. Şi totuşi, o legătură secretă, o *urmă* inexplicabilă uneşte pe „student“ de „stufos“ etc.

Ciudatul personaj este alcătuit dintr-un fel de carne de neant („Îţi jur ar face-o bună mină / Spini şase în *pielea ta marină*“), avînd aparenţele cărnii reale. Pentru a-i proba realitatea există un singur mijloc — de a o străpunge repetat şi cu sadism, adică de a încerca o „negare a negaţiei“. Încrîncenarea lui Barbu împotriva *personajului fictiv* constituie una dintre notele fundamentale ale operaţiei sale de figurare poetică. O singură străpungere nu este de ajuns ; la Barbu numărul de repetări are semnificaţia unui „tir“ iniţiatic complet (ca şi în *Riga Crypto*, unde soarele „De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în *pielea-i cheală*“) ; pielea „marină“ sau „cheală“ e o aluzie la *nuditatea* personajului, adică la moarte, irealitate. Dealtfel, elementul lichid nu are membrană şi o „piele marină“ face aluzie la lipsa de formă şi consistenţă a ciudatului personaj, iar *nuditatea* este în poezie un izomorfism al morţii (a se vedea, de pildă, la Eminescu, frecvenţa complexului metaforic *nuditate / moarte).* În *Riga Crypto* actul *oglindirii* are tot sensul de *ucidere*, este mortal. În *Falduri* poetul vrea să probeze prin *moarte* (metaforă şi ea, reciproc, a oglindirii !) consistenţa personajului din oglindă ! Un joc de sensuri duelează între propriu şi figurat. Se pare că poetul acuză aici cercul vicios al poeziei,

Scanned with OKEN Scanner

care neagă fără să afirme decît tot o negaţie, mascată. Să nu anticipăm însă.

Străpungerea echivalează cu stingerea în apă a unui fier încins (operaţie de călire a instrumentului uzat pentru *probă)* : „Fulger cedat, just unghi normal / Cad reflectat, croiesc cristal". Proba se dovedeşte inutilă. A „croi cristal" înseamnă a învinge ecranul fictiv care-l desparte pe poet de fantoma absolutului. Operaţia trebuie să fie reuşită deoarece toate condiţiile au fost respectate — mişcările au fost decise, unghiul de atac a fost „just" şi „normal", adică a coincis cu „normala" suprafeţei speculare, exprimîndu-ne în terminologia opticii. Însă în locul imaginii celui răpus apare spărtura întunecoasă, golul — „Pătrată Spanie pe-o hartă". (Ne putem întreba de ce neapărat „Spanie" ? În simbolistica barbiană există o preferinţă marcată pentru imaginea conturului geografic. Orice hartă este în sine pitorească şi fortuită ca înfăţişare ; „pătrata Spanie" aminteşte de nebunia lucidă a lui Don Quijote luptîndu-se cu morile de vînt, aş zice cu ficţiunile ; cu aceasta se deschide o altă interpretare posibilă a autostudierii în oglindă.) Pumnalul, geamăn prin lucire cu oglinda (deci instrument adecvat obiectului teatral), cade şi el frînt. Duelul, buf şi tragic totodată, se încheie prin victoria neantului pur, fără reflex, fără posibilitatea de a naşte măcar fantome. Negarea dublului specular (sau a „personajului fictiv") are la I. Barbu semnificaţia pulverizării *simbolului* ca mijloc inadecvat (limitat) de comunicare (deci de cunoaştere) literară. În clipa morţii definitive stăruie un ultim gînd, acela de a striga nopţii absolute „bu-hu-hu" — un fel de onomatopee a neantului, pe care în lipsa oricărei existenţe concrete, poetul însuşi se pare că o produce ; subiectul liric suprapunîndu-se personajului fictiv. Însă chiar şi aceasta ar fi prea mult. Neantul pur nu scoate nici un sunet ; poetul se străduieşte să găsească

Scanned with OKEN Scanner

ceva care să echivaleze ca expresie acest *nu* absolut. De aceea, ultima strofă e alcătuită din închideri : vorba (ultima *vorbă* posibilă — „bu-hu-hu") se toarce în sine, se închide ca o cutie și, în loc să se rostească, se autoreflectă fonic, se oglindește în „scrisul" anonim al apei, metaforă a lipsei totale a cuvîntului. Acesta este probabil și sensul versului „La o apă albă intru — bîldîbîc !" ; apa „albă", deci cea lipsită de reflex, cea care *nu poate deveni vreodată oglindă*, prin scrisul ei indescifrabil, este sinonimă cu *fila* pe care nu s-a scris încă nimic. Sensul poemului ar putea fi tragismul imposibilității semnificării la nivelul *simbolului*, care nu este decît o *copie* inautentică și deci nu degajă nici un sens. Autooglindirea se dovedește a fi o autodistrugere definitivă. În spatele simbolului se ascunde vidul ; sau, mai precis, între semn și semnificat, actul oglindirii este un *spațiu vid*. Ajuns într-un punct maxim de interogare a actului reflectării cu toate implicațiile sale, poetul *neagă oglinda* ; e posibil ca el să fi intenționat să păstreze, dacă se poate spune astfel, doar ideea *procesului* reflectării, a *operației* speculare instituite de imaginație ca atare ; imaginea reflectată este însă denunțată ca falsă, ea nu duce la nici o cucerire palpabilă. Aceasta, cum am mai spus, nu împiedică deloc ca întreaga poezie barbiană să se nască tocmai prin interogarea repetată a acestui proces, din cele mai diferite unghiuri. Actul poetic rămîne în sine act specular cu implicații profunde, „act clar de narcisism", cum se exprimă poetul. *Ion Barbu neagă în esență actul poetic, iar poezia sa se naște din propria ei negație*, ca un act exasperat. („Pot ajunge la cunoașterea mîntuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt în adevăr făcut." [1])

---

[1] Ion Barbu, *Versuri și proză*, p. 189.

O luptă continuă cu neantul specular, în sensul poesc, poate fi întîlnită de-a lungul întregii opere. Pentru această luptă poetul se deghizează existenţial şi estetic, abordînd *măşti*, nume care nu-i aparţin şi învestindu-şi adversarul cu atribute şi nume cît se poate de concrete. Poemele sale sînt „strofele lui Don Miguel / Pe Everest de gînduri chel / Aşează o aureolă / Sublimă rază, hiperbolă". Pentru a putea fi făcut palpabil, neantul trebuie aureolat prin *hiperbolă*, care pentru Barbu nu este o simplă figură retorică, ci chiar modul de existenţă al poeziei. Privit printr-un fel de lentilă măritoare, centrul dătător de înşelătoare reflexe al absenţei totale capătă dimensiuni verosimile şi chiar o anumită consistenţă. Luîndu-şi pseudonimul de Don Miguel Barbilos în scrisorile către prieteni, poetul urmăreşte să se bată cu neantul, ca ciudatul hidalgo, identificat aici cu autorul său. Simbolurile poetice au aşadar zădărnicia morilor de vînt.

Lucrurile cele mai banale, cele mai efemere, cele sortite deci prin condiţia lor la pieire, pentru a deveni obiecte ale poeziei trebuie „drapate", transformate în „hiperbole" ; prin aceasta ele îşi asumă, ca şi poetul, tragismul şi ridicolul condiţiei respective. E simptomatic faptul că articolul polemic împotriva lui Eugen Lovinescu începe cu „fandarea" donquijotescă împotriva unui neant astfel drapat, redus la esenţa sa ultimă, neantul neantului— în lipsa morilor de vînt (simboluri ale zădărniciei), poetul declară că va duela cu „singur vîntul", pe care îl botează în cele din urmă, şi mai sarcastic, „cenuşă de vînt" : „Voi zice acestei cenuşi de vînt : Lovinescu" [1]. Lăsînd deoparte împrejurarea concretă a polemicii respective, este cazul să observăm pînă la ce îndepărtat punct ajunge imaginaţia barbiană a *neantului* ca atare. Duelul cu domeniul fictiv este nespus de trist ;

[1] Ion Barbu, *Versuri şi proză*, p. 207.

deoarece trebuie totuşi să aibă loc, probabil tocmai datorită nevoii funciare de a se autoreflecta în *altul*, de a se confrunta, poetul învesteşte acest gol cu *nume*, adică îl *hiperbolizează*. Numirile personajelor barbiene sînt toate nişte hiperbole, dacă nu cumva chiar cuvîntul ca atare este considerat o astfel de figură retorică. Procesul de hiperbolizare (adică de *numire*, de invocare poetică) este echivalent cu cel de „ridicare la modul lirei" („Purtat-am lirei noastre sus / Şi Pezevenghi, şi Kire Hus") sau cu ridicarea la o putere superioară, din matematici. Faptul nu mai ţine de simbolizare, ci de instituirea Textului prin „figuri textualizante", cuvintele. Simpla numire este, se pare, prima „operaţie aedică" barbiană ; cum numirea este arbitrară, în spatele numelui se ascunde însuşi vidul drapat în cuvînt ; cuvîntul nu mai trimite la un sens univoc, nici măcar la unul bipolar — plurivocitatea sa îl pulverizează şi îl face să se autosemnifice. Autosemnificarea cuvîntului sau autoreflectarea sa (sau, în limbajul semiologiei, faptul că el devine *autoreferenţial)* este tocmai ceea ce Barbu numeşte *hiperbolă.* Cuvintele poetice sînt un fel de *mega-cuvinte* care încep să devină lucruri. (În acest sens cuvîntul „nevermore" din poemul lui Poe este o fiinţă de-a dreptul corporală.)

COMPLEXUL NUDITATE-MOARTE

Am văzut că moartea are în orice experienţă poetică sensul unui *reflex* al propriei fiinţe. Astfel, în *Cantique de Saint-Jean* capul tăiat al sfîntului se identifică însă pentru o clipă cu victoria unui soare răsărind din tenebre. Această dialectică poetică este prezentă şi la Barbu, de n-ar fi să amintim decît *Cîntec de ruşine, Păunul, Domni-*

Scanned with OKEN Scanner

șoara *Hus*. Gestul exemplar al morții violente, gest de negare sintetică și în același timp de recuperare pe o cale mai directă, este evocat și în altă parte, ca posibilitate a rezumării : „Vis al Dreptei simple ! Poate geometria / Săbiilor trase la Alexandria", ca și în *Grup* : „Atîtea clăile de fire stîngi ! / Găsi-vor gest închis să le rezume, / Să nege, dreaptă, linia ce frîngi ; / Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume ?" unde avem, posibil, tot o aluzie la moartea violentă ca experiență maximă, din moment ce în strofa anterioară apare imaginea capetelor vinovate de opacitate : „Iar capetele noastre, dacă sînt, / Ovaluri stau, de var, ca o greșeală."

Reflexul produs prin moarte (ori răsăritul dincolo de ea) este, desigur, fictiv ca și reflexul produs în oglindă. Richard analizează, între altele, un text în genere mai puțin cunoscut al lui Mallarmé, din culegerea *Contes indiennes*. Un rege bătrîn și ticălos ar dori să-și regăsească tinerețea, să învingă moartea, „să renască dincolo de fereastră", adică de apropiatu-i sfîrșit, ca ființă redată integrității sale plenare. Este ceea ce-și dorește și „pezevenghea" din *Cîntec de ruşine*, care dă leacuri la moșnegi. Soția adulteră a regelui îi promite acestuia să-i satisfacă dorința cu ajutorul unui portret magic, reprezentînd (fără ca regele s-o știe) chiar pe tînărul său rival. Văzînd portretul, regele dorește nespus să se transforme în acest tînăr ; „revêtir ce dieu qu'il sera" rămîne visul său cel mai arzător. Tînărul îl va ucide pe bătrîn și-i va lua locul, dîndu-se în fața supușilor drept fostul rege transformat prin magie. Întîlnindu-și rivalul în locul în care trebuia să cadă în capcana morții (pusă la cale de cei doi, soția adulteră și tînărul ei iubit), bătrînul are pentru o clipă iluzia întîlnirii cu propria sa imagine viitoare. Aici se interpune, după părerea noastră, și acea facultate de auto-oglindire pe care o posedă în sine natura, în special cea sălbatică, hățișul

(o formă a textului viu) ; a te întîlni în pădure, la o cotitură, cu propriul *dublu*, iată cea mai senzaţională întîmplare ce poate avea loc în reveria peisajului ; de aici sentimentul accentuat de mister al locurilor singuratice, la toţi romanticii. Şi la Eminescu, de pildă, fata de împărat este singură în faţa imensităţii mării ; de aceea, reveria de luceferi care, după cum am demonstrat în lucrarea citată, nu reprezintă decît reveria propriului dublu anihilator, care „se prinde de suflet", tinzînd să ducă la anihilarea propriei fiinţe. Apropierea, tangenţialitatea dintre cele două fenomene figurate poetic — oglindirea şi moartea — nu mai trebuie, credem, subliniată.

Mallarmé interpretează modern motivul indian străvechi ; în chiar momentul morţii sale regele crede o clipă în adevărul metamorfozei visate : „D'un coup de cimeterre, prompt, il perce le corp du misérable qui, peut-être, crut, le temps d'un éclair, au fulgurant accomplissement de sa métamorphose : du moins, par charité, le suppose, celui qui le tiran prenait pour une hantise de sa beauté prochaine, et qui était le héros lui-même". [1] Asasinatul este trăit de victimă ca un fel de identificare cu sine, ca o împlinire. Moartea violentă este un motiv folcloric străvechi, analizat ca atare de Mircea Eliade, avînd sensul de identificare cu nemurirea [2].

Trebuie făcută precizarea că, în mit sau în orice altă formă de epică, cele două momente — moartea şi resuscitarea — sînt iremediabil într-un raport de succesiune, în timp ce în lirică motivul este valorificat surprinzător ca o suprapunere, simultaneitate, cu efecte total noi. Moartea apare ca necesitate a resuscitării şi ca garanţie a nemuririi ; efectul ei disforic este anulat în aceeaşi clipă de euforia

---

[1] St. Mallarmé, *Oeuvres*, p. 595—596.

[2] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1948.

Scanned with OKEN Scanner

resuscitării. De cele mai multe ori, de cealaltă parte a *oglinzii* (citește : a morții violente) se ridică un personaj straniu, foarte diferit de cel ce precedase trecerea și metamorfoza. Primul aspect ce ne sare în ochi în cazul acestui personaj-reflex, este, prin urmare, *nuditatea*. Nu putem să nu amintim, făcînd un necesar ocol, de seminuditatea simptomatică a lui Hyperion, care are „umerele goale" sub un „vînăt giulgi" ; evident, în fenomenologia poetică nuditatea este sinonimul absenței, al neființei. *Personajul fictiv este nud sau seminud,* nuditatea sa este marcată cel puțin printr-o marcă simbolică, dificil de descoperit la prima vedere. La Eminescu, toate personajele, fie că apar în proză, fie în poezie, prezintă evidente mărci de nuditate (citește : de moarte). Aparițiile feminine sînt acoperite de un văl, poartă rochii de „gaz" ușor, transparent, se caracterizează prin *albeața* chipului (altă formă de nuditate), prin carnația *străvezie,* prin formele „marmoreene" ale trupului, mai ales ale brațelor (atingerea unor brațe marmoreene și goale este o foarte plastică sugestie a absenței și a morții) etc. Aceasta pentru că și Eminescu, ca poet romantic și ca anticipator al modernilor, are o foarte accentuată percepție a complexelor metaforice ale morții-vii, care nu pot lipsi din *text* și care pe marele poet îl obsedează la aceeași scară ca și pe Edgar Poe, numai că într-o manieră mai estetizantă, fără ca Eminescu să fie terorizat de text. Personajul eminescian, ca orice personaj fictiv, este și el un reflex al neantului ; de aceea, poetul îl descrie mereu ca avînd o fizionomie *aparte*.

Înțelegem acum experiența din centrul poeziei *Domnișoara Hus* : ca o altă Herodiadă (dansatoare, după cum am văzut), eroina înfăptuiește și ea doar prin dans, fără a participa direct, crima violentă asupra bănuiților curtezani profanatori. Mulțimea curtezanilor uciși este resuscitată în final într-o singură figură, aceea a „logodnicului

uituc", care ar putea fi însuşi timpul sau „ceasul" favorabil, al tinereţii şi plenitudinii fiinţei. Domnişoara înfăptuieşte un act de magie complexă — oglindirea în imensitatea cosmică (*topos* poetic al morţii, cum am arătat) şi invocarea, cu ajutorul acestei oglinzi arhetipale, a figurii celui ucis, deci a unui dublu sintetizat din neantul cosmic. Rezultatul este recuperarea eului sub formă de strigoi, de reflex făcut palpabil al neantului ascuns în propria fiinţă pieritoare, a cărui imagine stranie se prezintă tocmai prin trăsătura tipică a *nudităţii :* „De sub nori şi cîmpuri — El / Subţirel /Văruit în alb de lapte / Strigoi / Rupt din veacul de apoi, / Vrej de şoapte, / Din bici ud şi din ţăpoi / Hăituit de Miaza-Noapte". Trebuie să luăm neapărat aici albul ca marcă de *nuditate* şi *paloare,* caracteristice morţii. Iată, orice s-ar spune, imaginea adusă la zi a strigoiului folcloric şi a celui eminescian, a „voievodului" sau a *soarelui negru* (acesta din urmă este astrul poeziei romantice şi al celei puriste), răsărit din apele visului, îmbăiat în nuditatea absenţei sale. Moartea l-a spălat de individualitatea sa, l-a despuiat de istoria sa şi chiar de numele său, de identitatea sa. Ea l-a redus la „Figure que Nul n'est", [1] cum ar spune Mallarmé sau la „nuditatea purului concept" [2].

Prin anularea epicului se obţine mai mult decît o simplă translare a „motivului" sau toposului în alt gen literar ; se obţine o sensibilă modificare calitativă şi topologică ; din *motiv* el se transformă în concept, în *figură* restrictivă ; pentru a accede la plenitudinea sensurilor sale este necesară — într-un fel, chiar şi numai cu scopuri didactice — redemontarea sa, reconstituirea istoriei sale, urmată de o nouă sinteză, adică de o lectură mai bogată, în cunoştinţă de cauză.

---

[1] St. Mallarmé, *Ouevres,* p. 545.
[2] J.-P. Richard, *op. cit.,* p. 200.

Scanned with OKEN Scanner

În *Domnişoara Hus*, aşadar, zburătorul „întors" prin zodii este propria oglindire în neant a „preaturburatei surori", acolo unde neantul prinde viaţă la insistenţa invocării şi se însufleţeşte fantomatic readucînd năluca logodnicului, nălucă a nefiinţei, dar care are totuşi contur — un fel de *fiinţă a nefiinţei.* Fiecare dintre cele două momente — moarte şi „întoarcere" — se contaminează prin sinteza lor în scenariul liric, unul de la celălalt ; moartea apare ca o concentrare supremă de viaţă, în timp ce resuscitarea capătă aparenţa spectrală a morţii. Ruperea lor nu mai este posibilă ; în loc de simpla succesiune, ceea ce le poate despărţi acum este doar interpretarea axiologică, disforia sau euforia ; în fond, o problemă de opţiune poetică.

Schimbarea în *altul,* în acest *ego* straniu şi despuiat de orice individualitate, înseamnă tocmai intrarea în impersonal — consecinţa tipică a ceea ce am numit experienţă de tip purist. Prin moarte, insul devine, în fine, „TEL qu'en Lui-même enfin l'éternité le change" [1], anonimatul suprem, pe care Mallarmé îl caută şi uneori simte că l-a găsit : „J'aime a me refugier dans l'impersonalité — qui me semble une consecration" sau „C'est t'apprendre que je suis maintenant *impersonnel* et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fût moi" [2]. (Scrisoare adresată lui H. Cazalis, în mai 1867.) Prin personajul devenit simplă figură sîntem aproape de dispariţia lui totală din text ; autorii moderni au căpătat conştiinţa textului în atît de mare măsură, încît e posibil ca tocmai *antropomorfizarea* textului, pe care au operat-o pînă acum la toate nivelele, să fie un semn al atingerii unei limite în această direcţie şi personajul de text să dispară.

---

[1] Mallarme, *Ibid.*, p. 70.
[2] Mallarmé, *Corr.*, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă la a lua în discuţie o asemenea supoziţie, este necesar să mai insistăm asupra trăsăturilor pe care *figura* reflectată în text le posedă, trăsături ce par să anticipeze, fie şi foarte vag, presupusa dispariţie. „Ceea ce se recuperează din oglinda traversată este deci o fiinţă pe care el a cules-o din sine, ca prin concreţie, toată esenţa îngheţată şi inumană, nu un om, şi nici măcar reflexul unui om, ci o statuie de transparenţă, o «fantomă», un bloc aerian de eternitate. Imagine fascinantă a unui tip în acelaşi timp vivace şi imobil, care rezumă în el visele esenţiale de limpiditate, de nuditate, de abstracţie, de universalitate, de dezincarnare. Dar dacă privim ceva mai de aproape, ne dăm seama că această metamorfoză într-un sine esenţial prin traversarea muritoare sau specular ajunge mai puţin la o adevărată descărnare, cît poate dimpotrivă, la o reîncarnare, la integrarea eului într-o nouă plenitudine a cărnii şi a fiinţei.“ [1] Lirismul ca oglindire este deci o operaţie cu dublu sens, aşa cum am mai arătat ; două momente care epic ar însemna succesiune şi deci doar cantitate (temporală) devin în poezie două *contrarii* care se neagă şi se afirmă într-o sinteză total nouă. Ceea ce părea să se piardă (individualitatea, carnalitatea) se cîştigă neaşteptat în chiar aparenţa de depersonalizare şi abstractizare a poeziei, obţinîndu-se acea „schemă abstractă care se străvede“ [2]. În citatul richardian avem toate atributele tipice după care putem recunoaşte cu uşurinţă un personaj „reîncarnat“ într-o oglindă — transparenţa, nuditatea, imobilitatea, amprenta de viaţă. Această oglindire este moartea şi, aşa cum subliniază Mallarmé, „L'amour tire de la mort sa majesté plus haute“ [3]. Orice apropiere de fenomenul morţii se încarcă

---

[1] J.-P. Richard, *op. cit.*, pp. 201—202.
[2] „O scrisoare a lui Ion Barbu“, *Contemporanul*, nr. 40, 1971.
[3] St. Mallarmé, *Oeuvres*, p. 610.

Scanned with OKEN Scanner

de o anumită senzualitate. Dansul Herodiadei este cu atît mai ispititor, cu cît el trebuie să anunţe decapitarea sfîntului. Terorizată de obsesia erotică a violului (astfel interpretează Mallarmé legenda biblică), Herodiada mallarméeană este, de fapt, magic atrasă de privirea acestui prezumtiv *condamnat la moarte,* aşa cum, şi în povestirea indiană *Le mort vivant,* o tînără fată îndrăgostită de un prinţ condamnat să nu trăiască decît cîteva ore pe noapte (ca şi Hyperion, de fapt !), este fascinată senzual, mai mult decît de orice muritor viu : „Vos yeux, brillant peut-être de ce lointain où vous vous évanouissez pour tout le monde, m'ont parée, en s'arrêtant sur moi, du seul joyau véritable, une virginité, qui se révèle, que je sens tressaillir en mon sein ; et dont le don exulte vers vous. Scintillation de toute mon intimité ; divine, ne durât-elle que l'heure de vous aimer et chère plus que cent ans rester la femme de tout prince illustre et vivant" [1]. De amintit, în treacăt, că motivul „mortului-viu" există ca atare în basmul fantastic românesc ; o tînără fată este ursită ca, spre deosebire de surorile ei, să se mărite cu un „mort" ; plecînd de acasă, ea ajunge la o „curte" şi, rămînînd prizonieră în spatele porţilor care se închid singure după ce fata pătrunde înăuntru, îşi descoperă ursitul mort. Chipul lui frumos o face să-l îndrăgească şi pînă la urmă, prin dragostea ei, reuşeşte să-l scape de vrajă.

Moartea este încărcată de senzualitate şi, în acelaşi timp, de *virginitate.* Tînăra din basmul mallarméean este fascinată tocmai de această impresie pe care nici o fiinţă vie nu i-ar putea-o oferi. La polul celălalt, Herodiada este intrigată la maximum de privirile „condamnatului la moarte" care îi dezvăluie ei înseşi propria virginitate

[1] St. Mallarmé, *Oeuvres.* p. 610.

imaculată ca pe un complex culpabil. Luceafărul eminescian nu trăiește decît în scurtul răstimp al aventurii onirice a fetei de împărat. Privirea sa este încărcată și de senzualitate maximă, și de răceală (virginitate) — ea „arde" și „îngheață", provoacă dureri într-un piept feciorelnic, ce se simte astfel „violat", la fel cum Herodiada este „violată" de privirea sfîntului : „Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde". Aceeași senzație de senzualitate este prezentă, la o lectură atentă, în *Uvedenrode*, unde „fecioara Geraldine" transmite fiori de gheață („Prin brațele ei / Ghețari în idei"), dar și gîndul toarcerii senzuale, care se consumă imaginar. Senzualitatea în cazurile citate se leagă în mod firesc de ideea maximei *nudități*, marcă ce evocă întotdeauna pe plan poetic *moartea.* Nuditatea morții comunică o senzualitate vecină cu teroarea și cu opusul ei — virginitatea. Desigur, înțelegem acum în ce constă reforma unificării poetice a contrariilor : printr-un singur termen se poate obține o infinitate de sugestii — moarte, abolire, nuditate, senzualitate, resuscitare, virginitate etc., ce se pot grupa în serii de opoziții tranzitorii, imediat unificate de actul poetic.

Ceea ce se impune în concluzie este că dialectica textuală barbiană măsoară același drum, că ea se înscrie într-o serie îndelungată de travalii creatoare, deloc singulară, deloc rebarbativă, cum a fost considerată pînă nu demult. Dacă nu demonstrăm că Barbu face parte prin creația sa din acel unic „hymne de choeurs spirituels", dacă persistăm în a crede că anumite particularități ale poeziei sale, particularități întîlnite și la alții, s-ar afla „doar în vizită" la noi, nu știm la ce ne-ar putea servi un astfel de unghi de vedere ; decît, nici mai mult, nici mai puțin, la îndepărtarea poetului din poezia română modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Există un stadiu al oglindirii care presupune dispariţia oricărei determinări ; dispariţia noţiunii de subiect ce se oglindeşte şi se recuperează, dispariţia obiectului în care se produce procesul reflectării. Acest stadiu coincide cu dispariţia noţiunii de *personaj* ca figură antropomorfică a textului. Nici măcar ca *figură textuală omul nu mai apare în poezie*. Barbu, ca şi Mallarmé, tinde către impersonalizarea totală a actului oglindirii, transformarea lui în act pur, în simplă operaţie abstractă, în pură mişcare virtuală, „urmă“ [1] lipsită de subiect, ca şi de obiect ; prin cuvintele „act clar de narcisism“ se înţelege exact altceva decît s-a afirmat mai înainte. Locul *figurii textuale* este luat de *operaţia „aedică“*, iar poezia barbiană în ultimul ei stadiu se transformă într-o meditaţie încifrată asupra procesului operaţional al poeziei. Totuşi, cum textul nu poate lua naştere fără existenţa a cel puţin unui reflex al subiectului, o *figură* continuă să incite spiritul barbian. Dar aceasta nu mai păstrează decît foarte vagi urme antropomorfice, neunitare, greu de descifrat. Poetul va vorbi de un „mire“, de un „idol“, o „mumie“, un „astru“, o „sobă“ etc., care amintesc foarte vag de personajul fictiv, antropomorf al textului. Această Figură supremă este poezia ca atare, discursul poetic, cuvîntul etc., adică tot nişte nivele ale *textului*. În jurul acestei „mumii“ (ce păstrează amintirea ştearsă a „mortului-viu“) se ţes procese abstracte de oglindire al căror rezultat este tot textul.

---

[1] „Trace“, vezi Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967 şi *De la grammatologie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

II PROCESUL TEXTUALIZĂRII

DECORUL ŞI PERSONAJUL FICTIV

Aparenta contradicţie ce derivă din faptul că Ion Barbu este un poet al alternativei, în sensul pendulării între poli opuşi, se rezolvă pînă la urmă în ceea ce am numit mai înainte *alogenie* sau *eterogenie*. Situarea iniţială între alternative de apreciabilă distanţă se lămureşte într-un fel de anihilare a lor, fără însă a da o sinteză perfectă, ci un amestec cu striuri, în care sordidul se îmbină cu purul, „varul" cu „ciuma". De aici rezultă în particular o anume imagine a „personajului" barbian. Poetul este obsedat de-a lungul întregii opere de ideea personajului fictiv, înţeles într-un anumit fel, nu ca erou epic sau dramatic, nu ca o *dramatis persona*, ci ca „figură" în afara tramei, avînd o structură fiziognomică aparte şi încadrîndu-se într-un soi de sistem astral şi mitic inteligibil („mirele" din *Aura*, care este „de Mercur cumpănit, nu de Geea"). Aceste date trimit de la sine către alte însuşiri morale şi intelectuale printr-o stringentă coerenţă logică. Stringenţa „portretizării" se îmbină cu eterogenia trăsăturilor, rezultanta fiind dintre cele mai neaşteptate. Personajul barbian este de obicei cel „etero-

Scanned with OKEN Scanner

man“ (el suferă de boala eteromaniei, adică a toxicomaniei etilice), iar ca înfăţişare prezintă un „gen încurcat“, este „şui“, „pezevenghi“, de ocupaţie incertă şi prin aceasta misterios, amestecat ca magia. Un element ce ocupă un loc central în definirea lui este şi *rasa*, alchimia obscură ce l-a generat. Pezevenghea din *Cîntec de ruşine* este „cam grecoaică, cam ovreică“ ; personajul feminin din *Dedicaţie* are toate datele fizionomice ale unei rase rafinate şi în decădere : „falangele acelei oboseli / De alge dezlegate către sud“, „mîinile, cascada unei rase“, creşterea de „urzică-nalbă“ etc. Tipică pentru noţiunea de *portret fictiv* la Barbu este poezia *Un personaj eteroman*. Ea reprezintă, după cum autorul însuşi ne avizează, un fel de studiu pentru un roman („ca document, pentr-un roman“). Primul semn al „eteromaniei“ personajului este, conform dialecticii gîndirii barbiene, decrepitudinea fizică şi nota donquijotescă :

„Părăginit. Oase destule
Cu rezistenţă la rotule
Biet prun uscat prin buruieni
Cu doi ochi verzi ca doi licheni !
Sub spaniolă pălărie
Culturi de herpes şi chelie
Şi subţiratec, fumuriu,
Păr sărăcit de-argintul viu.“

(Negruzzi, făcînd portretul lui Daniil Scavinschi, nu era aşa de departe de personajul *fictiv !*). Ultimele trei versuri amintesc, evident, de o altă ipostază a ceea ce vom numi *personajul barbian*, şi anume de Fra Mercur din *Ritmuri pentru nunţile necesare*. Personajul e deci confecţionat în mod deductiv, desprins dintr-o ierarhie planetară a simbolurilor. Eteromanului îi corespund *planeta* şi *portre-*

Scanned with OKEN Scanner

tul emblematic al enigmaticului Mercur, „sordid" şi el prin puritate („Paj al Venerii / Oral / Papagal !"), voce castrată, de eunuc, precum şi abstragerea prin refugiul total în cercetare. Grotescul se amestecă în el cu tragicul ; puritatea „fratelui", asceza sa sînt şi „sordide" şi înduioşătcare în acelaşi timp. Nu ne este greu să recunoaştem în diferitele ipostaze ale unei asemenea figuri elemente ce trimit chiar la fizionomia poetului însuşi din perioada „experienţei" germane [1], ce se auto-introspectează astfel pe o cale indirectă. Recunoaştem în defilarea atîtor ipostaze interogate şi negate, ca : Domnişoara Hus, Pezevenghea, Răsturnica, Eteromanul, Fra Mercur, Don Miguel etc. tot atîtea ipostaze ale poetului însuşi. De la negarea lor poetul aşteaptă în subsidiar o resuscitare a propriei fiinţe ideale.

„Portretul" nu este însă scopul ultim al „fizionomiilor" barbiene. Eteromanul, de pildă, creionat ca schiţă de roman, poate exista foarte bine în afara oricărei trame epice ; simpla lui evocare ne poate transmite mai mult decît dacă biografia sa ar fi derulată într-un op. De aceea, portretul acesta nu reprezintă decît o haltă pe un drum mult mai lung de desfăşurare a procesului de textualizare. De la portretul eteromanului se trece foarte uşor la reducţia mult mai hermetică şi total depersonalizată a purităţii statice, sterile, văzută ca un „Cap clădit / Din val oprit / Sus, pe veacul împietrit" ; figura e smulsă în cele din urmă din coordonatele de timp şi de spaţiu şi se refuză oricărei mişcări, rămînînd un fel de „azur împietrit" (vezi şi sintagma „Văzduh clădit" prezentă în una din variantele poeziei *Din ceas dedus...*). Abolirea timpului şi a spaţiului se petrece treptat. La început, poetul închipuie pentru personajul său toxicoman un *decor* în care cele două

[1] Gerda Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri*, Cartea Românească, 1979.

coordonate nu au dispărut total, ci sînt numai estompate : „Am pentru el tocmit un burg / Pe blînde apeabia de curg / Trîntit : dulău de zid pe-o labă / Vechi burg, de-amurg, în ţara şvabă." Atmosfera aleasă drept cadru pentru „personajul" inventat (dedus) dar şi real ca posibilitate este chiar cea a Tübingenului romantic, al poeţilor şvabi şi al lui Hölderlin, evocată şi în *Paralel romantic* : „Stîngi cuburi şubrede, intrate / De case roşii, zaharate ; / Verzi investiri, prin cîte-un gang, / Sub ceasuri largi — balang, balang !". Cadrul este, deşi reperabil biografic, o quintesenţă a unei ambianţe imaginare, heteroclite. Arhitectura ciudată, mărturie a unei specii de onirism profund, e prezentă şi în alte poezii (a se vedea arhitectura cetăţii Isarlîc, cea cu „sucite minarete" sau imaginea „turlelor" moscovite, care apar de mai multe ori în versurile barbiene). Într-un asemenea cadru personajul favorit nu face decît să se *multiplice* adică să se autoreflecte şi să devină o apariţie fantastică : „porţi, ziduri, scări... / La cîte-o uşă / O troli domoli, o troli cu guşe, / Sub ce mustiri de-amurg-venin / Vis crud striviţi şi gînd cretin". Ceea ce atrage atenţia în specificul acestei arhitecturi este păstrarea *intactă*, sub totala ruinare temporală, a formei geometrice („stîngi cuburi şubrede, intacte" se pare că e forma corectă a versului citat anterior). Decor şi personaj se suprapun ; identitatea lor e cerută stringent de logica imaginaţiei barbiene. Eteromanul este figura adecvată decorului nordic şi germanic ; aurul amurgului scînteiază la suprafaţa unor ape onirice, fictive, care parcă mai au puţin pînă la oprirea totală din curgere. Coordonatele spaţiale şi temporale cîştigă sens într-o anumită ordine hermetică, aproape cabalistică : „ — Acest fragil eteroman, / În ce decor, pe ce ecran / Îndeajuns caracteristic / Să ne pozeze : cabalistic ?".

Scanned with OKEN Scanner

Importanţa decorului aminteşte de geometria specifică locului descris de Edgar Poe în cunoscuta sa nuvelă *Prăbuşirea casei Usher*. Barbu alcătuieşte o „parafrază" a nuvelei, aşezînd-o drept prefaţă la *Eulaliile* lui Dan Botta, din 1931. Parafraza amintită ne poate duce la înţelegerea multor elemente ale procesului imaginar barbian. Mult analizată de critică în ultima vreme [1], ea şi-a pierdut caracterul „hermetic", însă nu de tot ; unghiul din care o vom privi acum aduce altă deschidere. Iată mai întîi descrierea decorului usherian chiar în nuvela lui Edgar Poe : „Izgonindu-mi din minte ceea ce *nu putea fi* decît vis, am cercetat mai de aproape adevărata înfăţişare a clădirii. Trăsătura cea mai de seamă părea să fie vechimea ei, care întrecea orice măsură. Veacurile o decoloraseră aproape cu totul. Un mucegai mărunt o acoperea în întregime pe dinafară, tapisînd-o de sub acoperiş ca un ţesut subţire de broderie migăloasă. Cu toate acestea, nicăieri nu se vedea vreo stricăciune mai neobişnuită. Nu se surpase nici o părticică a zidăriei. Nici o părticică din zidărie nu se surpase, şi era parcă o ciudată nepotrivire între această desăvîrşită îmbinare a părţilor alcătuitoare şi şubreda stare a pietrelor, una cîte una" [2].

În textul barbian se poate observa atracţia pentru această neobişnuită geometrie — şubrezenia ascunsă sub forma rămasă intactă. Pe cînd arhitectura poescă ascunde un sens „tombal", cum ar spune Barbu, cea „şvabă" din versurile citate mai sus are darul de a sugera amestecul cu magia. Oraşul pare adormit din vremuri imemoriale sau totul e făcut să sugereze că în acest decor nu a existat niciodată noţiunea de timp. O predestinare reciprocă între

[1] A se vedea interesantul studiu al lui Marian Papahagi „Textul din text" în *Eros şi utopie*, Edit. Cartea Românească, Buc., 1980, pp. 77—109.

[2] Folosim ediţia Edgar Allan Poe, *Scrieri alese*, Ed. Univers, 1979, p. 195.

Scanned with OKEN Scanner

personaj şi ambianţă este ţinta schiţei de „roman“ (vom înţelege mai bine necesitatea acestei potriviri, după ce vom reveni la lectura „parafrazei“ *Veghea lui Roderick Usher)* pe care o trasează poetul : „Burg vechi de turle şi magie / Providenţial, cu farmacie... / De unde iei într-un clondir / Eter (misterul chilipir)“. Oraş de distilări subterane, vizibile doar în turlele-eprubete suspendate în dezordine după legea misterioasă a unei magii şi alchimii proprii. Preocupat de misterioasa-i activitate invizibilă, oraşul este de fapt *scufundat ;* turlele par să măsoare adîncimea, nu înălţimea. Dar atenţie ! *Scufundarea, înecul* sînt sinonime cu *oglindirea* şi cu *moartea* în poetica barbiană. Ele reprezintă în mare ceea ce el numeşte atît de hermetic „operaţii aedice“. Casa Usher este un *mormînt,* iar *burgul* barbian de asemenea. Dar aceste decoruri „tombale“ unde hălăduieşte personajul „dedus“ sînt *Cărţile !* Toate elementele descrierii trimit la imaginea concretă a obiectului numit *CARTE* ; vechimea casei poeşti, tapisată cu „un ţesut subţire de broderie migăloasă“ (ce să fie această broderie decît ţesătura literelor scrise mărunt ?), porozitatea zidurilor (hîrtia !) etc. Nu am strigat acest „Evrika“ pentru a ne opri aici. Deocamdată să urmărim în continuare celelalte detalii legate de noţiunea de „personaj“.

Burgul barbian este legat nu numai de o *magie,* dar şi de un anumit *comerţ,* ambele conducînd din nou la figura zodiacală a lui Mercur. Pentru poet, orice schimb comercial, îndeosebi cele mărunte, în cantităţi infime, ascunde o bună doză de magie. Comerţul înseamnă de fapt instaurarea unei inter-relaţii de echivalare, de măsurare, de „permutare“ ; nu apare nimănui imediat criteriul în virtutea căruia schimbul trebuie să se facă într-un fel şi nu în altul ; cutare obiect de vînzare este preţuit după reguli ce par secrete. Aceste interrelaţii datează de la primele experienţe trăite în copilărie, de pildă „aliş-ve-

Scanned with OKEN Scanner

liş"ul încheiat cu vînzătorul de zaharicale Selim („biet turc legat de biete cleştare"), experienţe pe care poetul le evocă ca pe adevărate crîmpeie de revelaţie. Obiectul *comerţului magic* nu poate fi decît materializarea aspiraţiei azureene prezente în „personajul" barbian (în *Selim* marfa este candelul, *cristal* comprimat, cu multiple faţete — „feţe poliedrale" ! — iar aici *eterul* — farmaceutic, dar trimiţînd, evident, prin analogie verbală, la cel cosmic). Orice comerţ instituie o *relaţie intertextuală*, fiind din punct de vedere poetic o operaţie de „magie".

„Balang ! Sparg turlele magie ! / Mai e deschis la farmacie... / Şi te cunosc... sunt doi şvabi vrenici... / Ia sticla şi cincizeci de pfenigi...". Sunetul clopotelor din turle sparge pentru o clipă magia intemporalităţii şi ancorează în prezent într-un comerţ banal şi sublim totodată. Esenţa este făcută brusc vizibilă în banalitatea obiectului fetişizat („eter" cumpărat în sticlă şi plătit cu 50 de pfenigi). Întîlnirea metaforei este aşadar un *comerţ* lucid de semnificanţi, o ieşire din intemporalitate a semnificatului, o ancorare a lui în concret, lucru ce nu se poate petrece decît în atmosfera unui anumit loc „providenţial", adică prevăzut cu toate elementele necesare ; toate concură invizibil la realizarea acestui schimb misterios. Iată aşadar un alt sens al poeziei : ca *act specular* (căci de aici derivă celelalte sensuri) ea este un act *de schimb* între semnificanţi, schimb din care se naşte *cuvîntul* poetic. Să se observe seria metonimică ce s-a creat : *reflectare* — *moarte* (= scufundare, înec) — *comerţ*... E vorba de un *schimb* în care valoarea semnificantă se transformă în cea semnificată şi reciproc ; fiecare cunoaşte în cealaltă un moment de anihilare şi reinstituire — moartea în cuvînt este un comerţ.

În decorul construit de poet, revelaţia dată de eteromanie nu se păstrează mult timp reală şi palpabilă. Sen-

Scanned with OKEN Scanner

zaţia de real şi prezent dispare tot aşa de repede precum a apărut : „Iar, vată. Iară fum-volute ; / Şi iar blestem şi absolute : / Un punct stelat şi trei hiene / Gonesc pe plăci rimaniene". Sensul versurilor de mai sus poate fi acela că misterul apariţiei comerţului poetic nu se lasă surprins decît instantaneu, ca proces lipsit de durată, apoi se pietrifică în semne cu totul abstracte şi inaccesibile. Simbolul, cale de acces către semnificat, liberă la început, oferindu-se ca o epifanie luminoasă, se transformă în literă moartă, care *nu mai semnifică*. Acest proces de *contragere* a simbolului în semn matematic („plăci rimaniene") se pare că l-a urmărit pe poet tot timpul, fie că l-a valorizat pozitiv sau negativ.

Desigur că „personajul-model" pe care ni-l propune Ion Barbu. are şi *nume* semnificativ, preluat de la Paracelsus, filosoful naturalist şi magicianul ; perechea de sex opus a hieraticului ins are nume conţinut în al său : „Pe-acest hieratic *Paracelse* / Să-l logodim cu-o damă : Else". Falsul Mercur apare deci ridicol, închistat, pitoresc. Exigenţa formală a rimei este transformată în necesitate internă (fapt ce se repercutează în întreaga poezie barbiană). Se poate constata că „eteromanul" barbian prezintă diferite ipostaze : un posibil hermafrodit, suferind de închiderea totală în sine — „Un fals morbid / E tipul nostru : un *hibrid*". Hibrid este *simbolul* şi *arhisemnul* său, *cuvîntul*, care are calitatea paradoxală de a se conţine pe sine.

Falsul Mercur capătă în cele din urmă şi calificativul ce-i aparţine în ordine morală : „Un laş pervers de laşe şcoală / Etero-hetero-sexuală" ; *eterul* este făcut să derive ca nume din genericul *hetero* (amestecat). Hotărît, poetul denunţă aici falsitatea închiderii unei gîndiri hermafrodite [1], nefecundate din exterior şi fără tendinţa de a se reflecta la rîndu-i în exterior, în altceva sau în *altul*, fal-

[1] Vezi Marin Mincu, *Ion Barbu comentat*, 1975 p. 9.

sitate funciară a *personajului fictiv* în speță. Acest refuz este prezent încă din primele compuneri poetice (vezi *Umanizare)*; el e pus însă de zeci de ori sub semnul întrebării, aprofundat și dramatizat la nivelul întregii opere. Închiderea totală sub pretextul purității absolute, eterice, este calificată drept lașă („lașe școală") și perversă. Gîndirea închisă nu ajunge la nimic autentic, creator, deoarece nu poate fi probată ; în realitate, ea *se perverteşte*. Face o tristă sau, mai degrabă, o ridicolă figură, fără a înceta să incite permanent spiritul prin aura tragică pe care o posedă și de care se pare că nu se poate lepăda.

Rămîne de arătat că „portretul" barbian are alte semnificații decît portretul în genere ; el reprezintă o *figură* a Poeziei ; cea aspirată, cea dramatic negată de către subiectul posibil sau agentul acestei poezii cu ipostazele lui care, oricît ar fi de individualizate și de pitorești, ascund trăsături repetabile, comune întregii *scări* a universului imaginar barbian.

Grija de a fixa atît coordonatele fizionomice, cît și pe cele de cadru spațio-temporal ale personajului imaginar, nu ne poate duce decît la o singură concluzie : Barbu caută să-și reprezinte *personajul* fictiv menit cunoașterii poetice absolute (sau cunoașterii în general, dat fiind că la el opțiunea pentru poezie nu este categorică și definitivă). Care este *locul* adecvat și care sînt datele emblematice ale unui asemenea model ? pare să se întrebe mereu poetul. Și fiindcă propria experiență nu poate fi considerată suficientă, sînt interogate perpetuu marile modele livrești. Între acestea, desigur, modelul poesc ocupă un loc central. Poetul problematizează înainte de a respinge definitiv figura rebarbativă și hilară a personajului izolat prin autoreflectare. Și pentru că o asemenea gîndire nu se poate desfășura în profunzime fără a se obscuriza treptat, obscurizare înțeleasă ca proces tragic al auto-reflectării, al

Scanned with OKEN Scanner

depersonalizării, ea devine din ce în ce mai greu de urmărit. Faptul este marcat și în gîndirea ce o „parafrazează", în textul mult citat *Veghea lui Roderick Usher*, pentru care, la rîndul nostru vom încerca o lectură „parantetică".

TEROAREA TEXTULUI SAU *VEGHEA LUI RODERICK USHER*

S-a spus că „parafraza" aceasta este un apolog ocult al poeticii lui Edgar Poe ; aparent, ea nu e altceva decît un text *interpretativ*, unde *lectura* destul de aderentă la textul original devine concomitent *scriitură*, producînd *opera*, adică un text independent, născut prin re-crearea textelor poești în datele lor fundamentale dar, mai ales, prin teoretizarea modernă a procesului textualizării. Experiența ce sta în centrul nuvelei poești este una tipic *puristă*, în sensul pe care Richard l-a dat acestei noțiuni, acela de a investiga o posibilitate de comunicare directă cu absolutul și de negare fecundă în vederea unei ulterioare afirmări. Experiența apare peste tot (la Poe, Mallarmé, ca și la Barbu însuși) ca investigare fecundă a morții pentru a recupera ființa din neantul cel mai desăvîrșit. Ca această experiență crucială să poată avea loc, am văzut că în concepția barbiană ca și la Poe este necesar *decorul* adecvat care, departe de a fi un peisaj natural, este interpretat ca *mod spiritual*, ca circumstanțiere rară, unică, în care se întîlnesc toate elementele cerute de experiment. Roderick Usher beneficiază de la început de înscrierea fără greș în aceste coordonate imaginare, existente cu prisosință în *valea* în care se află *edificiul* ce-l adăpostește : „Modul unei seri eventuale, acel parantetic zenit, vagant, la ierni, destipăritul soare, forma valea edificiului Usher". Decorul se distinge prin vechime ; el a fost îndelung preparat de

Scanned with OKEN Scanner

generaţii întregi de Usheri printr-o fericită filiaţie, care nu a întîlnit piedici în evoluţia sa liniară. Momentul actual (cel în care are loc experimentul) este cel al stingerii şirului generaţiilor, moment de vîrf al acumulărilor cantitative. Fiind unic, momentul nu poate fi ratat decît cu mari riscuri, deoarece pentru prepararea altuia asemănător, ar trebui luat totul de la capăt. Ne aflăm chiar într-un *punct nadiral* („parantetic zenit" nu înseamnă aici altceva decît „nadir latent", adică momentul propice creaţiei, moment-zero al reflectării, în care negaţia „parantetică" tocmai îşi sfîrşeşte opera şi este iminent momentul noii afirmări) în care totul aşteaptă să fie fructificat.

Ce reţine Barbu mai cu seamă din „peisajul" poesc ? — peisaj atît de straniu, avînd toate caracteristicile unui *limbaj* textual ? Iată : „Implicatele pajuri (aluzie la emblemele de nobleţe lingvistică deja dobîndită de cuvînt în decursul veacurilor), lacul *silabic, alfabetul* alveolar şi distrat al pietrelor ilustrului *Leagăn*". Peisajul este el însuşi Leagăn al unei experienţe ce nu se comunică (pentru că nu există cel în stare să-l descifreze, să-l citească, să-l dezlege) ; el alcătuieşte o *limbă* necunoscută (sau poate un *text* încă nescris !) toate elementele limbajului fiind prezente, fără însă a putea transmite mesajul lor, deşi par deja organizate într-un sistem perfect şi închis, ca orice *text*. Înfiorarea stranie pe care o simte cel ce contemplă acest loc se datoreşte mai ales golurilor, *alveolelor*, care sînt ca nişte interstiţii ale plinurilor fragile, nişte ferestre de neant intercalate în aparenta soliditate a realului. Tocmai pentru că realul sau aparenţa realului se află într-o fază de maximă decrepitudine (avem aici ceva mai mult decît *fané*-ul mallarméean ; eroziunea poescă e mult mai vastă, ea nu atinge numai contururile lucrurilor, ca la Mallarmé, pentru a permite mai facila lor explorare,

Scanned with OKEN Scanner

sau tocmai pe acestea nu le atinge, ci minează chiar interiorul lor invizibil, lăsînd contururile neatinse), *golurile sînt vorbitoare,* pline de sens ; ele constituie nişte punţi care ar putea permite sinteza visată între palpabil şi inexistent. Peisajul la care ne referim reprezintă deci sugestia unui *text* scris într-un *alfabet alveolar,* incomplet ; se aşteaptă un interpret care ar putea să comunice cu aceste *intervale* („orbite goale") cu aceste ferestre de neant, pentru a le da un sens pozitiv, coerent. Acesta nu poate fi decît *Vizitatorul,* care utilizează în sens pozitiv *intertextualitatea limbii peisajului,* transformîndu-i vidul aparent în *mesaj.* El este cel care citeşte corect textul propus de figurarea „Casei Usher".

Senzaţia ce se comunică la contemplarea unui asemenea loc este aceea de recunoaştere, de reamintire a ceva deja trăit („déjà vu") : „...şi toată aparenta inimă a locului o dezlegam : cadran afund, al unor modificate, deviate orlogerii, durînd necunoscut : la turle, pe arbori, pe aburi". Iată, pentru o mai bună edificare, chiar fragmentul parafrazat din nuvela poescă : „Am contemplat priveliştea din faţa mea, şi numai la vederea casei, a contururilor în care mi se înfăţişa acel domeniu — cu zidurile lui bătute de vînturi, cu *ferestrele asemenea unor orbite goale,* cu tufele rare, de rogoz, cu cele cîteva trunchiuri de copaci cărunţi şi gîrbovi — m-a năpădit o sfîrşeală fără margini, pe care n-aş putea să o compar mai bine cu altă senzaţie pămîntească decît cu *visul de apoi* al celui ce se trezeşte din beţia de opiu — cu amara regăsire în viaţa de toate zilele, cu hîda şi treptata cădere a vălului" [1]. Edgar Poe însuşi subliniază atmosfera deprimantă, lipsa de elan ce precede experienţa de care am vorbit. Locul nu promite nici o iluzie, atmosfera de „jale nesuferită", cauzată de lipsa

[1] E. A. Poe, *Scrieri alese,* Univers, Buc., 1979, p. 192 (traducere de Ion Vinea).

Scanned with OKEN Scanner

totală a speranței, provoacă o amărăciune nesfîrșită, o spaimă chiar. Predilecția lui Barbu pentru experiențe considerate esențiale, despovărate de timp și de spațiu, se întîlnește aici cu ciudățenia descrierilor poești. Imaginația e atinsă în particular de „orlogeria deviată" a toposului, de receptarea unui prezent atemporal ; în acest loc timpul curge într-un fel aparte — se mișcă, dar e ca și cum ar fi rămas în urmă, oferind un prezent anacronic, fictiv, care abia se tîrăște în urma celui real care i-a luat-o cu mult înainte ; un astfel de prezent este parcă predestinat să nu devină niciodată viitor. (Vom analiza în altă parte procesul de abolire a timpului ca fenomen specific proceselor imaginației barbiene.) Recunoaștem imaginile topice sau, mai bine zis, *figurile* ce populează universul interior barbian : *cadranul* și *turla*. Deși destinate firesc să măsoare timpul, ele nu fac, dimpotrivă, decît să-l abolească, măsurîndu-i în chip straniu statismul, cufundarea într-un fel de ruină a ritmului cronologic (ca și turlele cufundate în magie ale „burgului" din *Un personaj eteroman*). În nuvela poescă, un loc aparte îl ocupă în peisaj ciudatul eleșteu, care sporește misterul locului, dublînd în oglinda-i sumbră golurile edificiului răsfrînt (sugestie a textului care se *autoreprezintă* la infinit). Citățm din nou direct din textul lui Poe pentru a urmări mai exact firul asociațiilor barbiene, numai în aparență ermetice, în realitate foarte logice : „stăpînit de aceste gînduri, mi-am îndreptat calul spre marginile rîpoase ale unui negru și lugubru heleșteu care își așternea neclintitul său luciu în fața locuinței și — cu un fior și mai pătrunzător — am privit în unde la *icoana răsturnată și înmulțită a trestiilor cenușii, la copacii răsturnați și fantomatici și la ferestrele asemănătoare cu niște ochi fără priviri*" (s. n.). Dacă *peisajul* poesc posedă toate trăsăturile necesare pentru sugerarea unui *text*, reflectarea lui în apele heleșteului (*edificiul cu lac* este

un motiv permanent în descrierile poeşti) nu mai lasă aproape nici un dubiu : este vorba aici de fiorul pe care îl trezeşte în privitor un *text care se autoreflectă* în propria *suprafaţă*. Dar, deşi am anticipat concluzia noastră, nu strică să reevaluăm concluziile unor cercetări mai vechi asupra textului poesc. Apa, „materie fundamentală pentru inconştientul lui Edgar Poe“ [1], este, ca pretutindeni în reveria poescă, „l'eau morte“, „l'eau dormante“, materie a melancoliei umane, evocînd moartea sau călătoria funerară. Lacul poesc este pentru Bachelard un veritabil suport material al imaginii morţii : în acest sens heleşteul usherian este geamăn cu obscurul lac Auber din altă proză a scriitorului american. Funcţia sa nu este aici doar aceea de oglindă reflectantă, ci şi de existenţă cufundată în sine, solitară şi mai ales statică şi silenţioasă. Apa poescă este absorbantă ; ea soarbe în adîncul ei fără fund orice umbră de viaţă. Dacă o interpretăm ca oglindă, atunci funcţia ei este de a multiplica imaginile neantului, de a revela golurile „alveolare“ care există între lucrurile din exterior ; obiectele concrete capătă în imaginile răsturnate ale unei asemenea ape contururi fantomatice. (Nu altfel este „apa“ barbiană din poezia *Din ceas dedus...)* Dar nu numai atît. Lacurile poeşti, stătute şi mlăştinoase, sînt *exhalante*, din ele se ridică nu un miros, ci o *atmosferă* (de „jale nesuferită“). Se pare că tocmai situarea în preajma unui asemenea „lac comentator“ va duce pe nesimţite edificiul Usher la pieire ; asupra casei se exercită pe tăcute puterea absorbantă a unei „ape moarte“ care, de veacuri, îşi continuă lucrarea de a submina interior edificiul, păstrîndu-i numai aparent integritatea în formele neştirbite, dar măcinîndu-i substanţa concretă cuprinsă în ele. După părerea lui Bachelard, apa descrisă nu este cea reală, ci aparţine unei

[1] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Essai sur l'imagination de la matière, Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

„geografii intime“ (iar după Marie Bonaparte, această apă, mai ales cea din *Aventurile lui Gordon Pym*, ar fi, în sensul simbolismului psihanalitic, un substitut al sîngelui matern). După opinia noastră, care nu simţim deloc nevoia unei justificări psihanalitice a textului literar, decît într-o primă instanţă poate, apa poescă constituie nivelul autoreflectant al *textului* literar, care apare clar figurat în toată proza acestui scriitor. Apă fără privire (ochi mort) care reflectă numai accidental, inactiv şi cu atît mai dătător de *teroare,* heleşteul usherian oglindeşte ferestrele edificiului, *interstiţiile* lui, la rîndul lor „asemănătoare cu nişte ochi fără priviri“. „Groaza“ poescă nu reprezintă altceva decît acea stare a spiritului intrigat de neputinţa de a-şi explica paradoxul unui proces ce se închide în sine, nelăsîndu-se explorat şi necomunicînd cu lumea dinafară decît aparent. Este vorba de *procesul textual* modern intuit de Poe şi realizat numai în parte în textele sale. *Textul de ficţiune literară,* iată obiectivul ascuns, *teroarea adevărată a întregii opere poeşti.* Scriitorul este intrigat mereu în subtext de miracolul deschiderii chiar sub pana sa a unui proces de auto-reflectare a textului în sine, proces orb, inconştient, incontrolabil, prin care acesta prinde viaţă şi totodată se autodistruge. Orice edificiu care are în faţă un heleşteu, un „ochi“ mort, întors în sine, în orice text literar ar apărea, ne avertizează că textul respectiv prezintă simptome de *auto-recunoaştere a propriei autoreflectări,* aşa cum se întîmplă în proza lui Edgar Poe. O situaţie similară întîlnim în *Cesara* lui Eminescu.

Elementul *decor* este extrem de important. Pentru E. Poe, cum am văzut că este şi pentru Barbu ; dacă măcar un singur amănunt al lui ar fi schimbat, el nu ar mai fi adecvat senzaţiei unice pe care o degajă existenţa acestuia în procesul de constituire a textului. Citäm, în

acest sens, din nou din *Prăbuşirea casei Usher* : „fără îndoială, *există anumite* îmbinări între lucrurile cele mai simple şi obişnuite şi care au puterea să ne mişte în acest fel, dar că, cercetînd aceste puteri, aflăm pricini ce depăşesc cunoştinţele noastre. Mă gîndeam că s-ar fi putut ca o *schimbare neînsemnată în orînduirea amănuntelor ce alcătuiau privelişte sau decorul să fie de ajuns* pentru a schimba sau chiar zădărnici puterea lor de a ne cufunda în tristeţe“ (sublinierile aparţin autorului). Această observaţie, care pentru Poe ca povestitor-lector al nuvelei rămîne inexplicabilă (deşi modul în care i se impune îl fascinează ; ca dovadă, el însuşi îşi subliniază anumite pasaje din descrierea de mai sus, caracteristică ce se poate întîlni pretutindeni în opera sa, acolo unde, după părerea noastră, textul tinde să se auto-reflecte), nu este tot atît de opacă şi pentru Barbu, transformat aici în lector avizat al procesului scriiturii. Pentru el *decorul* acesta şi nu altul este o marcă universală a textului poesc şi, ca atare, el reprezintă o *organizare* maximă de elemente ce trebuie să alcătuiască o coerenţă în virtutea semnificanţei şi semnificaţiei pe care le va degaja în final.

Bachelard vede în Poe un maestru al imaginaţiei *materiale ;* pentru el „un detaliu infim al vieţii“ devine „un simbol psihologic esenţial“ [1] ; fără a contrazice cîtuşi de puţin o astfel de interpretare, dimpotrivă, continuînd-o pînă la consecinţele ei ce ni se par firesti, trebuie să observăm că detaliul are în acelaşi timp şi o altă funcţie, aceea de a organiza inextricabil acest ansamblu coerent, dinamic ca formă, care este *textul.* Tzvetan Todorov vede în autorul *Filozofiei compoziţiei* „un explorator al limitelor“ [2], dar nu numai în sensul explorării *morţii ca limită*

[1] Bachelard, *op. cit.*, p. 10.
[2] Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

(temă prezentă în întreaga sa operă), ci mai ales al explorării limitelor spiritului uman, ale misterelor creației artistice, sau ale secretelor paginii albe : „Poe n'est donc pas un «peintre de la vie», mais un constructeur, un inventeur de formes ; d'où d'ailleurs l'exploration deja mentionée des genres des plus divers (quand ce n'est pas leur invention). L'agencement des éléments d'un conte lui importe beaucoup que leur mise en accord avec notre savoir sur le monde. Poe atteint, une fois de plus, une limite : celle de l'effacement de l'imitation, de la mise en valeur excepționnelle de la construction." [1] Detaliul ar înceta astfel de a mai fi un mijloc de a crea în mod realist impresia de verosimilitate ; el devine alegorie. Distingînd între prozele lui Poe povestirile *fantastice* și pe cele *groteşti,* Todorov conchide că, mai ales în acestea din urmă, poetul are „tendința de a lua literatura ca obiect" [2] ; povestirea tinde să devină o temă în sine a autorului. Povestirile *groteşti* și așa-zisele *arabescuri* sînt prin urmare *metaliterare ;* obiectul lor este literatura însăși.

Experiența ce se prepară în *Prăbuşirea casei Usher* (și pe care Barbu primul o intuiește, cu mult înaintea exegezelor moderne, trebuie s-o spunem) este o experiență *metaliterară,* o explorare a limitelor *textului* în lupta de a se constitui pe sine, paralel cu autogenerarea experienței propriu-zise (cea pe care am denumit-o provizoriu o experiență a comunicării cu neantul, cu neființa). Peisajele încremenite poești, statismul apelor dorminde, ansamblul de neclintit al „peisajului" interior sînt elemnte ce concordă organic. Vizitatorul-martor (ce se identifică aici cu naratorul) asistă de fapt la procesul de *autoconstituire* a unui text, în prezența concordanței tuturor elementelor optime cerute, în prezența mai ales a acelei *coerențe a*

[1] Țzvetan Todorov *op. cit.*, p. 167.
[2] *Idem*, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

detaliilor, din care nimic nu poate fi clintit (și pe care punea mare accent încă Aristotel).

În acest *decorum* (termenul aparține lui Ion Barbu) și numai în acesta, Roderick Usher singur „cunoștea neîmpărțit ființa îndelung provocată a Poeziei". Citind această formulare barbiană, am anticipat deja sensul experienței textuale ce se poate depista în *Veghea lui Roderick Usher* ; a cunoaște *neîmpărțit* adică nemijlocit, fără munca înrobitoare a analizei (provocată însă îndelung și rîvnită) înseamnă, metaforic, a vorbi cu morții, figuri ale absenței. Se observă astfel că prin experiența textuală înțelegem acel nivel în care două straturi fundamentale se semnifică reciproc : experiența lui Usher este, la suprafață, un sacrilegiu ce provoacă groaza, ca orice „moarte vie" din proza lui E. Poe ; ea poate fi însă luată drept *semnul* unei *morți* metaforice — moartea ca reflectare și resuscitare în litera textului (sinonimia oglindire-moarte fiind un loc comun al poeziei, cum am arătat) și atunci strania figură a *lady*-ei Madeline nu mai are nimic înspăimîntător, ea fiind *Figura* Poeziei însăși. E drept că spaima nu dispare cu totul, dovadă că ea copleșește totuși întreaga gamă de trăiri poești, dar este o spaimă abstractă, pe care numai creatorul o înțelege, spaima limitelor de netrecut ale *textului*, această cale de comunicare *inter* și *intraumană* dovedindu-se a fi cercul cel mai vicios și mai tragic.

Receptînd zgomotele din hruba în care se află sicriul surorii decedate, Usher își procură acest deliciu într-un mod ilicit, se bucură de unul singur de prelungirea unui sacrilegiu. „Ea se desfăcea liberă de figura umană, ca o sperată poartă" — iată speranța comunicării cu o poezie dezlipită total uman, un contact direct cu nevăzutul. Probabil, chiar dincolo de text ; e posibil ca Barbu să fi vizat aici această idee în mod deosebit ; fixarea cu maximă

Scanned with OKEN Scanner

grijă a detaliilor unui *peisaj textual* are în vedere, în ultimă instanță, depășirea sa, negarea totală, după ce afirmarea a fost făcută cu deosebită grijă. Ceea ce trăiește Usher pare a fi o experiență *extratextuală,* deși textul este fixat pînă în cele mai mici amănunte. Iată-i elementele, parafrazate de Barbu : cerul „concentrat sieși, esențializat" este un „potir propagat", un fel de Graal făcut vizibil, însă intangibil. Deși apropiat, văzduhul real este separat total, printr-un fel de ecran invizibil, neparticipînd la atmosfera locului, care-și are parcă cerul său, aparte. Iată, în acest sens, textul lui Poe : „...împrejurul casei și împrejurul întregului domeniu plutea o atmosferă *cu totul străină de aerul cerului* (s. n.) dar care parcă se ridica din arborii gîrboviți, și din zidurile cenușii, și heleșteul tăcut — un abur pestilențial, vrăjit și funebru, nedeslușit și plumburiu". E. Poe *trăiește la propriu fiorul de a intra în lumea unui text* și tocmai aici se află reciprocitatea semnificării de care vorbeam. Vizitatorul lui Usher nu face decît să intre în *atmosfera unei cărți,* o carte în care locuiește Usher, *personajul ei fictiv,* carte care se autofigurează chiar în propriile-i pagini sub forma unui ciudat *edificiu.* În acest edificiu, cel care singur cunoaște *neîmpărțit figura* stranie a Poeziei este personajul cărții ; *vizitatorul — narator* (care trăiește aici o dublă experiență — cea de autor, ca proiecție a autorului, și cea de cititor : e singurul care *participă* la această *lectură* concomitentă *scriiturii)* se va salva la timp de prăbușirea fantomaticului edificiu în care numai Usher se poate îngropa ; îngropare care, ca și celelalte forme de morți (înecul, decapitarea, toarcerea, adică spînzurarea etc.) este una din formele *anihilării definitive a unui personaj în text.* Textul se autofigurează ca *mormînt* (sinonim cu orice *edificiu !).* Aceasta este probabil figura *inversă metaforei* pe care textul de ficțiune o săvîrșește asupra realității ; orice metaforă

Scanned with OKEN Scanner

trimite prin *reflex* (adică chiar prin indicele ei de reflectare, care tinde să fie infinit) la un sens *propriu* aflat *la antipodul celui figurat* pe care ea se străduieşte să-l instituie. Edgar Poe este un caz aparte, în care toate aceste fenomene ajung *să se conştientizeze* şi să apară chiar *la propriu* în text sub forma *morţii,* a îngropării de viu, a dialogului cu o mumie etc. În cazul său, ceea ce ar trebui să fie o pură metaforă a producerii textului şi a diverselor probleme legate de acest proces devine spaimă la propriu ; E. Poe *nu este însă singurul autor la care textul se autofigurează,* ci este numai cel la care acest fenomen devine, dacă putem spune astfel, un act artistic deliberat, asumat în întregime.

Nu putem renunţa la deliciile pe care ni le procură lectura în continuare a unui text ce se autofigurează atît de vizibil. Vom continua deci o lectură în deplină cunoştinţă de cauză. Avem în citatul dat mai sus imaginea unui azur intangibil nu prin îndepărtare, ca la Mallarmé, ci prin solidificare şi strîngere a masei pînă la consistenţa pietrei, prin închidere în sine, prin lipsa de aderenţă la realitatea concretă pe care o acoperă, deşi se află foarte aproape de ea. Un azur nevorbitor, o realitate care contrazice toate legile fizicii (de întindere, greutate etc.), un cer obosit, aflat pe treapta ultimă a procesului său de esenţializare, dăruind „scăpărarea-i unică", cea de dinainte de stingere. Asistăm, cu alte cuvinte, la un proces de dispariţie a azurului prin lipsa de răsfrîngere înafară ; autorăsfrîngîndu-se în sine, el se concentrează progresiv, concentrare sinonimă cu o reducere dimensională, care în cele din urmă trebuie să ducă la dispariţia totală. Această stingere durează însă la nesfîrşit, clipa însăşi fiind solidificată, oprită în loc. Este cerul unui „declinat anotimp" (Barbu), cu atît mai bogat însă în recoltă spirituală :

Scanned with OKEN Scanner

„Profundul, declinatul anotimp al acestei naturi cogitale se preamărea, din învălite roduri.“ Nu cumva Barbu spune aici, pur şi simplu, că poezia în declin este o „natură cogitală“ (adică un mod al gîndirii) care se autosemnifică prin nişte roade foarte sterpe, tocmai fiindcă nu trimit la altceva decît la sine şi declinul ei constă în a ajunge la punctul de conştientizare a acestui fenomen ? Imaginea de mai sus este mult mai abstractă, dar nu diferită ca topologie poetică de cea din *Nastratin Hogea la Isarlîc,* unde avem declinul semnificant al unei zile : „Pierea o după-amiază / Scăldată-n apa multă a ierbii ce-înviază“ ; este şi declinul unui anotimp în care flutură rodul concret al „prunelor gîltane“ ; mai sus era însă vorba de „învălitele roduri“ spirituale ale declinului unui „anotimp cogital“ ; deşi nivelele semnificaţiei sînt diferite, avem posibilitatea să distingem un univers poetic deosebit de coerent.

Decorum-ul descris adăposteşte o experienţă a morţii, a declinului iminent, a absorbţiei în neantul textual. *Cogito*-ul poesc aflat în căutarea *textului* suprem este cel care se află prizonier într-un astfel de moment de declin, într-o fază crepusculară a evoluţiei sale ; momentul este cel aşteptat, cel fertil ; deşi anunţă stingerea, autonegarea, se aşteaptă de la el *rodirea* pozitivă, certitudinea comunicării experienţei parcurse, care nu se poate concretiza decît în ţesătura *textului.* În ciuda impresiei de prăbuşire iminentă, ce ameninţă edificiul unei gîndiri aflate pe pragul ultim, ea este surprinsă în momentul paradoxal de maximă stabilitate a tot ceea ce a acumulat pînă atunci : „Stabile corpuri ! Insolvate, în veritabila vale, unde aburii comprimau alfabetul prismatic, iar substituţiile ferestrelor operau accelerat asupra docilelor, vegetalelor raze — unde crima fracţiei şi a secundei expia acum în amestec.“ Tencuit în veghea casei sale, Usher este

Scanned with OKEN Scanner

„Sufletul cercetat", adică vizitat de azur, cum ar spune Mallarmé, dar nu în mod mediat ca la acesta din urmă, prin decrepitudinea și veștejirea lucrurilor, deși fenomenul există și aici (vezi *fané*-ul mallarméean), ci direct, „neîmpărțit". Stăpînul „deșertat de soare" al acestei „întristate geografii" (Usher) psalmodiază spontan cu degetele conduse de o mînă nevăzută „pe firele maturei harfe", scoțînd un fel de imnuri de extaz funebru sau se istovește în singurătate, în puținul răgaz pe care *groaza* ce-l stăpînește i-l mai permite, să prindă pe pînză (altă formă de reducție la existența fictivă) realitatea al cărei singur martor este. Pînzele sale ajung, cu fiecare atingere de penel, „la o formă mai vagă ce mă cutremura și-mi da fiori", dar sînt în același timp „atît de vii, încît imaginile lor îmi stau și astăzi dinaintea ochilor". Toate elementele selectate mai sus, atît din parafraza barbiană, cît și din textul original poesc, vorbesc cu prisosință despre configurația *textului*. Usher este un *mort viu* (ca orice personaj fictiv), ocupația lui este una autoreferențială (imnurile funebre ale propriei morți), „geografia" în care locuiește nu este reală, ci este cea a *textului* care doar simulează geografia reală, dar nu se confundă cu ea ; „pictează" este doar un fel de a spune, pentru că el *se pictează* pe sine prin chiar faptul că există doar în text, adică *se întruchipează*, întruchipînd *textul*. Starea sa dominantă este *groaza* de propria-i „tencuire" în text, și nici n-ar putea fi altfel, dat fiind că el nu are existență reală (nu există decît endotextual). Usher *trăiește moartea* ca atracție textuală dacă se poate spune astfel, sau trăiește o absorbție a „groazei propriului vid", cum ar spune Călinescu (expresia este folosită în legătură cu *Luceafărul* eminescian). Îndeletnicirea lui Usher este una de figurare a textului și acest lucru este spus în felul clarității întoarse a lui Edgar Poe : „Dacă vreodată un muritor a putut să picteze

Scanned with OKEN Scanner

o idee, acest muritor a fost Roderick Usher". Fictivul figurat de el este mai viu decît realul. Poemele personajului fictiv sînt imnuri despre prinţul *Gînd* şi despre moartea sa şi nu reflectă altceva decît propria *Vale* cu *edificiul* în care *locuieşte* ; este o reflectare progresivă care duce la pulverizarea subiectului sau a personajului de text. Acesta în calitate de personaj fictiv îşi autoreflectă textul în care este prizonier : „Prin ferestre, cei în vale / Călători puteau zări, / Prinse-n ritmuri muzicale / De lăută, *Umbre vii* /, Iar pe-un tron, în plină slavă / Stînd cel în porfir născut, / În mărirea lui grozavă, / *Gîndul,* crai pe-acest ţinut" (s. n.). Valea lui Usher nu este decît valea ficţiunii, alcătuită din „umbre vii" conduse de *Gînd*. Sfîrşitul poemului lui Usher înfăţişează însă moartea Gîndului (crai al ciudatului ţinut) şi dezlănţuirea unor spectre jalnice şi hîde. Usher ca *figură* a textului recompune peisajul fictiv la un nivel superior, autoreflectîndu-se în închiderea lui (în „cercul său strîmt" cum ar spune Eminescu) şi sondîndu-i mai ales *neantul* cu toate reflexele sale. Anticipînd mult, în acest studiu care nu este deocamdată decît eboşa unei lucrări mai întinse, aflată în curs de constituire, putem spune totuşi că, în accepţia noastră nici nu se poate numi *text* poetic decît o lucrare care are calitatea de a se autoreflecta şi autofigura pe sine indiferent de voinţa emitentului.

Edificiul care se va prăbuşi înghiţit de propria-i imagine reflectată figurează în bucata de faţă chiar prăbuşirea *gîndului,* sub greutatea experimentului de a forţa limitele *textului,* ceea ce dă naştere *GROAZEI* [1] poeşti.

Subtilitatea adîncă şi îndîrjirea cu care Usher îşi urmăreşte ţinta (aceea de a comunica cu inexistenţa) se observă şi în simbioza perfectă ce există între el şi deco-

[1] Termenul apare caligrafiat astfel în textul lui Poe, *op. cit.*, p. 198.

rum-ul familiar. Angrenat în ambianţa sa din vremuri imemoriale (deoarece este ultimul urmaş al unei spiţe — ca şi *Igitur* al lui Mallarmé), el a ajuns să pătrundă cu mintea ciudata sensibilitate a regnului vegetal şi a celui mineral, care se întrepătrund într-o sinteză fericită pentrú a alcătui atmosfera aparte a casei : „Credinţa lui pornea totuşi (aşa cum am mai dat a înţelege) de la pietrele sure ale leagănului său strămoşesc. Condiţiile acestei simţiri, credea el, se găseau în chiar întocmirea acestor pietre, în regula rînduielii lor, ca şi în muşchiul bogat ce le acoperea, precum şi în arborii gîrboviţi dimprejur, iar mai presus de toate, în neclintita şi îndelungata statornicie a acestei alcătuiri, înmulţită prin oglindirea ei în liniştitele ape ale heleşteului. Dovada — dovada acestei simţiri — se poate vedea, zicea el (şi tresăream cînd îmi vorbea astfel), în treptata dar sigura condensare în jurul apelor şi a zidurilor a unei anumite atmosfere, şi care era numai a lor. Urmările, adăugă, se puteau desluşi în tăcuta dar nefasta şi cumplita înrîurire care de veacuri plămădise destinele familiei sale, şi care îl durase pe el aşa cum îl văd acum, aşa cum şi era.“ Fragmentul, cum spune însuşi Vizitatorul-narator, nu mai are nevoie de comentariu, dacă vom accepta premisele de analiză de la care am pornit. Întocmirea pietrelor ilustrului „leagăn“ figurează modul de întocmire a semnelor literare, înţelegînd prin aceasta pînă şi aspectul exterior al literelor scrise, iar în concepţia poescă acest mod de întocmire (algoritmul funcţiunii umane) explică totul : vechimea Cărţii ca mod de comunicare, hieratismul figurilor care locuiesc în ea, ereditatea lor în lunga genealogie a cărţilor pe care le-a produs spiritul uman. Usher este victima sigură a unei tradiţii deja acumulate, fixate imemorial ; el este prizonierul propriului Leagăn spiritual ; individualismul său sumbru nu trebuie condamnat, ci compătimit. Barbu no-

Scanned with OKEN Scanner

tează tocmai ideea de *participare* şi de „locuire“ din textul poesc („a locui“, în limbajul barbian — trebuie s-o subliniem — este sinonim cu expresia matematică „a fi înscris în“, de pildă înscrierea unei figuri geometrice în alta. A „locui“ înseamnă a te identifica locului, a fi „tencuit“, redus la dimensiunea lui, iar mai în profunzime, a fi „tencuit“ înseamnă *a muri* în litera *textului* şi a învia în planul său fictiv ; vom mai avea prilejul să vorbim despre „tencuirile“ şi „zidirile“ barbiene). *Decorum*-ul *text* în care Usher „locuieşte“ operează depuneri de atmosferă şi înrîureşte destinul personajului care-l locuieşte, pe măsura timpului. Acelaşi Usher devine cu trecerea timpului (de cînd vizitatorul-lector nu l-a mai văzut) din ce în ce mai straniu, mai „tombal“. Prin procedeul numit *mise en abyme* [1], el pictează *semnul* emblematic al întregului text — cavoul : „Există însă, printre concepţiile fantasmagorice ale amicului meu, şi una care nu e atît de închinată spiritului de abstracţie, şi care, deşi cu sfială, poate fi totuşi schiţată şi redată în cuvinte. Era o pînză mică, înfăţişînd lăuntrul unui *cavou* (s.n.) sau al unei galerii dreptunghiulare şi nesfîrşit de lungi, cu ziduri joase, netede, albe, fără de podoabe, fără noimă. Anumite amănunte secundare ale desenului dădeau a înţelege că această galerie se găsea la o mare adîncime în pămînt. Nu se zărea nicăieri nici o ieşire în toată această vastă întindere.“ Imaginea fictivă va înlocui figurile realului în finalul nuvelei.

Pentru Barbu, poet şi matematician, cunoaşterea înseamnă „locuire, canonică deplasare în spirit“ ; el se extaziază în faţa acestei fericite participări, trecînd peste *groaza* pe care fictivul i-o inspiră lui Edgar Poe : „O, ne-

[1] Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Editions du Seuil, Paris, 1973

istovit spectacol, calmă participare ! Eşti majorarea pînă la gînd, a dulcilor esenţe familiare ? Vale irizată, hore fericite ale ecourilor, arce protectoare cereşti : străvăzuta frigiditate a acelor cămări e blînd împletită de o alternată mărturisire... Ascultă, *şoaptele defunctei surori* explică eteratele goluri ! Căi ale ştiinţei comunicate, nupţială cunoaştere, antene ale dragostei, măsurînd rostogolirea de gemene astre : durata lui Monos şi Una, vie, agrigentina dragoste !". Din nou peisajul, geografia semnificantă a locului, este interpretat ca o cunoaştere pură, gînd. Valea irizată, alternarea de plinuri şi goluri de materie (decrepită, deci de două ori mai materială, lipsită de orice geometrie sau avînd o geometrie mutilată prin lipsa ferestrelor), frigiditatea cămărilor (sugestie deplină a literei sau a vocabulei care este în sine un gol plin, un interstiţiu de comunicare !) dau naştere unei „alternate mărturisiri", de la Monos la Una (aluzie la proza lui E. Poe, *Monos şi Una),* adică de la Eu la Eu, o autocomunicare unică, pe care numai textul o realizează. Usher trăieşte în *locul* unic al unei rare posibilităţi a limbajului de a se autocomunica, văzut ca supremă cunoaştere. „Agrigentina dragoste" fraternă este un total narcisism al limbajului, comunicarea care devine autocomunicare. Golul se comportă aici în chip neaşteptat ca prezenţă, ca plin. Materia zidurilor nu face decît să ofere golurilor interstiţiale un contur ; avînd contur neantul devine formă, prezenţă, poate *comunica.* Liantul între aceste poluri — plinul şi golul, recele şi familiarul, pămîntescul şi eteratul — se realizează numai prin „agrigentina dragoste", prin antenele nevăzute ale unui afect sublimat, devenit îngemănare spirituală. „Arabescul" poesc *Monos şi Una,* dialog avînd ca punct de pornire filozofia platonică, este folosit ca pretext al transcrierii unei comunicări de dincolo de moarte între două principii absolute, tocmai pentru a transmite

Scanned with OKEN Scanner

experiența crucială a fenomenului morții. Cu alte cuvinte, prin text omul își comunică sieși experiența fundamentală — moartea — abolind-o. Prin moarte, informează Poe în amintitul dialog, intelectul este abolit și, odată cu el, sensul moral, apoi treptat, sînt negate toate simțurile după ce, în prealabil, ele se amestecă într-o totală confuzie ; formele se reduc la două, cele fundamentale, *timpul* și *spațiul*, formele kantiene *a priori* ale intuiției, constituind primul grad al cunoașterii. Spațiu și timp se autocunosc, într-o perfectă transparență, și în ele se află *eul* dezincarnat. Nu alta este operația instituită de *text*, operație identică cu aceea a morții ; reducerea polimorfiei vieții la un plan bidimensional („tescuirea", „stoarcerea" sau „toarcerea", „tencuirea" barbiană sînt metaforele care exprimă această „operație aedică" fundamentală), cu alte cuvinte negarea concretului, pe care orice artă o realizează, este o *moarte în text*.

Usher este unul dintre personajele de text ale lui Poe ajuns să întrunească toate condițiile pentru a trăi experiența singulară a comunicării cu fictivul, comunicarea cu sine dincolo de moarte, fenomen pe care Poe îl investighează în fel și chip în toate povestirile sale. (Cercetarea operei lui Poe din această perspectivă se află abia la început ; noi am ales aici nuvela de mai sus numai pentru faptul că ea se află la baza „parafrazei" barbiene. Ne vom folosi însă și de alte exemple selectate din opera poescă.) Dacă sintezele sînt atît de fericite, de unde vine totuși tragismul sfîșietor al condiției lui Usher comunicat în această parafrază ? Barbu, concentrînd la maximum limbajul narațiunii poești, strîngîndu-l într-un fel de demonstrație matematică, conchide : „Dar Monos, *axă unipolară* în singur cer intelectual, sculptă o pauză așa de pustiită dezordonatei improvizații a unui maestru astarteic și rar, încît fîlfîitor, apodictic, un duh se aminti din

Scanned with OKEN Scanner

sustrageri, înmînînd în sfîrșit amanetarea de suflete, replica din acel oprimat Decembre al Corbului.“ Sinteza despre care am vorbit mai sus și al cărei stăpîn fericit se pare că este Roderick Usher, se dovedește a fi în mod tragic nesigură — pentru că el este *axa unipolară* a acestei experiențe, singura conștiință capabilă să dea cont de adevărul, de autenticitatea trăirii respective. Și atunci totul devine problematic. Dacă totul nu e decît o închipuire sau o iluzie a „maestrului astarteic și rar“ care este el însuși ? Dacă totul nu se petrece decît în el și comunicarea visată nu e decît iluzie ? Aici se interpune în gîndire „un oprimat Decembre“, lună fără roade (luna a 13-a în calendarele Evului Mediu, numită și „decembrie al Corbului“) în care vizita Corbului își rostește înfiorătorul „nevermore !“ care nu poate alcătui *nici un text*. Celebrul poem al lui Poe, alcătuit din retorica repetată a întrebărilor și răspunsurilor, demonstrează cum în acest caz întreaga maieutică poetică poate rămîne absolut goală de sens ; toate încercările ei se sfîrșesc tragic în „nevermore“, iar textul rămîne absolut gol, cu toate metaforele sale expuse ca niște superbe inutilități. „Corbul“ este un text al totalei absențe, care capătă totuși formă, adică este un exemplu perfect de text.

Experiența din *Corbul* trebuie integrată neapărat — și probabil așa a văzut-o și Poe însuși — mersului logic al nuvelei în discuție ; Ion Barbu l-a citit pe Poe în lumina *sintaxei* sale, adică l-a receptat în spiritul procesului de gîndire poetică pe care o desfășoară, trecînd peste limitele ce separă între ele operele ; o asemenea lectură tentăm, la rîndul nostru, asupra operei barbiene, încercînd să o analizăm ca mecanism de gîndire unitar — ocolurile pe care le prelungim prin operele altora nu fac decît să ne conducă pe o cale indirectă în aparență, la înțelegerea mai apropiată a *textului* barbian.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

Tragismul experienței poești se accentuează prin finalul faustic ; „maestrul“ ispășește prin „amanetarea de suflet“ de care nu era, se pare, conștient și care ajunge la termen chiar în momentul culminant al experienței, cînd Usher este sigur de a fi avut privilegiul să audă șoapta nevăzutului și să primească vizita lui. Experiența devine în acest fel de două ori incomunicabilă. Întregul edificiu, pentru care au fost necesare generații de Usheri pentru depunerea de atmosferă propice unei astfel de cunoașteri, întregul efort al spiței de a-și da ultimul reprezentant predestinat atingerii scopului, se prăbușește într-o singură noapte, adică *textul se închide* iremediabil în el, anihilîndu-și personajul (înmormîntările poești ale unei ființe încă vii sînt evidențe clare ale *intrării* lor *în text* !)

Se pare însă că Barbu vede o mare deosebire între cele două experiențe poești — cea din *Prăbușirea casei Usher* și cea din *Corbul*. În continuarea „parafrazei“ sale urmează o paralelă între ele — „Și tristul decorum, și multul eben (pasărea dar, sigur, și bustul) făceau atunci deficiente silabele-prăpăstii, vida enunciație «nevermore»“. În poemul *Corbul* așadar, golurile nu servesc de punți între plinuri, ci constituie rupturi tragice și absolute, imposibil de depășit. „Aici însă (în *Prăbușirea casei Usher* — n.n.) auzuri florale, promovate, le interpretară necesar ca intervalul, numai, al unei albe combustii. Exhauția prin uitare : faptul taumaturgic al Analysei, conferind existență străină și transferată, extremelor pulverizări.“ Golurile poești devin plinuri printr-un fel de reflex al materiei asupra lor. În timp ce materia se împuținează, se tocește, se pulverizează, energia ei de comunicare trece asupra golului care devine un fel de punte. Se realizează exhauția (moartea) prin uitare. În același timp, golurile au, în fond, funcția de *tipare ;* ele

Scanned with OKEN Scanner

sînt pentru nefiinţă, pentru vid, nişte contururi, dau nefiinţei o formă, cum am mai spus. Aşa se poate explica şi faptul cum moartea unei fiinţe, golul lăsat de ea, capătă exact forma ei, putînd fi astfel recuperată. Eroinele poeşti moarte sînt nişte goluri cu contur sensibil : „Răpusele tale Madeline, Lenore, Ulalume — condiţii desigur gîndului poetic — sînt din natura invaginată (cuvînt barbian rar pentru a denumi golurile — n.n.) negativă, şi de aceea etern refuzată, a Tiparelor". Răsturnica este o astfel de natură „invaginată" ; prin moarte, ea merge tot într-un loc gol, vag tipar, „absurd ca vagul ei vagin" (în variantă, „mai vag ca vagul ei vagin" — a se observa triplicarea fonetică a valorii semantice de *vag*). Aceste „vagi" eroine sînt totuşi reflexe înşelătoare, se pare ; ele nu constituie adevărate achiziţii ale întîlnirii cu absolutul, ci sînt doar nişte posibile medieri : „Zenitul sagitar al cerurilor noastre le menţine departe, printre coruperi (în duhul factice şi translat al lacului comentator)".

Este probabil timpul să spunem că pentru E. Poe fenomenul de „pulverizare" nu contrazice ideea de existenţă textuală ; *analiza* nu exclude *sinteza* ; dimpotrivă, aceasta operează un fapt „taumaturgic", restituie în întregime ceea ce a fost „pulverizat", divizat.

Rezumînd trăsăturile *Veghei* poeşti parafrazate de Ion Barbu, se pot distinge cîteva din elementele *textului* : *decorul* stabil, fixat în tristeţea „alfabetului alveolar" ; armonia unică şi de neclintit a „pietrelor" (cuvinte), care degajă o artificială atmosferă ; *personajul* fictiv adecvat decorului, locuindu-l nemijlocit ; starea sa de teroare şi groază dictată de îmbinarea stranie a elementelor cadrului ; imposibilitatea personajului de a-şi părăsi cadrul, condiţia ; impresia de *şubred* asociată cu cea de *intact*, trimiţînd, evident, la lumea *Cărţii*. Valea usheriană nu

este altceva decît *textul poesc ; Personajul* închis și pînă la urmă *înmormîntat* în *edificiul* său nu e decît *figura* fictivă prin care textul se autoreflectă pe sine.

E momentul să amintim poate că E. Poe a fost citit de Barbu în adolescență, pe cînd locuia la Giurgiu și învăța la București, descoperit prin intermediul prietenului Simon Bayer, în culegerea faimoasă a lui Charles Baudelaire, *Histoires extraordinaires* [1] : „În prima seară a instalării noastre, am citit împreună povestirea intitulată *Cărăbușul de aur*. A fost pentru noi revelația unei lumi fermecătoare... A doua zi, Barbu nu a mai plecat de acasă și a citit singur celelalte povestiri din volumul cumpărat. Seara, mi-a citit și mie una din ele. Cît timp am mai locuit în strada Elena Cuza, serile noastre au fost dominate de prezența lui Poe, despre a cărui existență dureroasă aflasem între timp." Edgar Poe a exercitat asupra lui Barbu aceeași fascinație ca și asupra lui Mallarmé care, într-o scrisoare către H. Cazalis, îl numește „mon grand maître Edgar Poe" (dealtfel, se poate spune că tot paralelă la cei doi poeți, Barbu și Mallarmé, este și fascinația pentru limba engleză). Mallarmé este atras de Poe prin „sa tragique coquetterie noire, inquiète et discrète" [2] ; el este, în viziunea poetului francez, „le pur entre les Esprits, plutôt et de préférence à quelqu'un, comme un aérolithe ; stellaire, de foudre, projété des desseins finis humains, très loin de nous contemporainement à qui il éclata en pierreries d'une couronne pour personne, dans maint siècle d'ici. Il est cette exception, en effet, el *le cas littéraire absolu*" [3] (s.n.). Fascinația exercitată de Poe rezultă din faptul că pentru ambii poeți experiența pe care o numim „puristă" la modul cel mai

---

[1] Simon Bayer, *Adolescența lui Ion Barbu*, în *Astra*, dec. 1966.
[2] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, p. 531.
[3] *Ibidem.*

larg se identifică cu *textualizarea literară în genere*, adică cu procesul de constituire a textului ; primul scriitor de peste ocean care atinge răsunet literar universal reprezintă un „cas littéraire absolu" tocmai prin „cochetăria neagră", prin dialogul său cu tenebrele textului. Visul poesc, deşi provocat, se aseamănă mai mult cu o obsesie opiomană ; el nu renunţă definitiv la epicitate şi la personaj ; *textul este interogat chiar prin intermediul textului*. La Mallarmé, cel puţin în *Igitur* şi *Un coup de dès*, el este promovat cu insistenţă, transformîndu-se în experienţă impersonalizată. La Barbu am putea spune că de cîte ori se prezintă neprovocat el este întîmpinat şi receptat întotdeauna cu atenţie, este recunoscut ca o stare privilegiată şi poetul îi acordă imediat onorurile marii poezii.

Deşi sînt „şoptiri de la Monos la Una", comunicările poetice se fac totuşi imediat, prin reflectare, prin „duhul factice şi translat al lacului comentator" (adică prin intermediul meta-textului — n.n.). Poetul Ion Barbu intuieşte, se pare, drumul pe care ar trebui să-l parcurgă în continuare experienţa usheriană, ca să poarte pecetea autenticităţii. Comunicarea cu nefiinţa prin intermediul „Tiparelor", a „naturilor invaginate", ar trebui părăsită pentru una directă : „ştie-te singur Ochi, prin toată această *spiritualitate a vederii*, prin tot gîndul cufundat şi geometric la care te-am strigat". Experienţa barbiană se vrea astfel şi mai completă decît cea poescă ; unicitatea subiectului cunoscător însă presupune, din nou, drama absolută a incomunicabilităţii respectivei experienţe, a lipsei totale de *martori* ce presupune chiar înlăturarea dublului. Lipsa de martori este în esenţă sinonimă cu lipsa oglinzii, prin care personajul reflectat să se poată reflecta din oglinda sa înafară. Usher trăieşte o experienţă de un asemenea grad ; ea nu poate fi comunicată, deci probată

Scanned with OKEN Scanner

(înafara singurei probe care este cea a povestirii), adică, în ultimă instanţă, a textului), printr-un *martor* care nu este altul decît *autorul-povestitor* (dar acesta este cel care se reflectă în personajul fictiv, prin urmare, cercul vicios se închide tot la el şi drama îi aparţine lui : ceea ce el ne poate comunica este *groaza* stîrnită de înmormîntarea propriei sale proiecţii sub prăbuşirea straniului edificiu) ; textul rămîne în cele din urmă singura mărturie după prăbuşirea sumbrului edificiu ; textul este o dovadă problematică întrucît îşi transcrie propria anihilare în timp ce se creează ; se pare că nu el trebuie să fie achiziţia principală a experienţei, ca rezultat finit, ci *drumul constituirii* lui *(id est* procesul practicii semnificante). La o asemenea concluzie ne conduce Poe însuşi care spune că „nu în cunoaştere constă fericirea, ci în dobîndirea cunoaşterii ! Prin faptul că *urmărim să cunoaştem* sîntem continuu fericiţi, în timp ce *a cunoaşte totul* ar fi blestemul unui demon“ s.n. *(Puterea cuvîntului).*

Revenind la „personajul“ textelor poeşti, particularizat în atîtea individualităţi aparte, putem observa cu uşurinţă că pentru un lector avizat, el rămîne unul şi acelaşi, cu trăsături inconfundabile. Curios (dar nu de neglijat) ne apare aportul „tematicianului“ Weber, care în lucrarea sa [1] citează printre altele chiar portretul lui Usher, amănuntele stranii ale acestei fizionomii servind teoriei sale după care opera poescă are în centrul ei o „monotemă“, aceea a orologiului. Usher prezintă, concentrate, toate trăsăturile tipice personajului poesc. Nu strică să ne reamintim acele trăsături chiar din textul lui Poe : „...figura lui avusese dintotdeauna o înfăţişare aparte. Colorit cadaveric, ochi nefiresc de mari, lichizi şi luminoşi, buze mai degrabă subţiri şi foarte palide, dar

[1] Jean-Paul Weber, *Domaines thématiques*, NFR, Gallimard, 1963.

conturate neobişnuit de frumos, nasul de un delicat model ebraic, dar cu nişte nări prea largi, pentru o conformaţie ca a lui, pometi modelaţi cu finețe, care-ţi vorbeau de la sine, lipsiţi de proeminenţă cum erau, de o lipsă de energie morală, păr moale şi subţiratec ca firele de păianjen ; aceste trăsături, alături de fruntea lărgită mult către tîmple, creau o fizionomie ce nu se putea uşor uita". Fără să amînăm concluziile, deoarece cititorul cunoaşte deja mobilurile prezentei cercetări, se observă cu uşurinţă că portretul lui Usher corespunde punct cu punct unei fizionomii aşa-zis „tombale" (Barbu îl numeşte — cu cîtă intuiţie ! — „înalt profil tombal"). Culoarea „cadaverică" a feţei, buzele „mai degrabă subţiri" (aluzie la lipsa totală de buze a unui craniu !) ochii foarte mari (aluzie la fel de transparentă la orbitele goale !), nasul delicat (iarăşi semn al dimensiunilor reduse ale osului nazal ale unui craniu !), tîmplele foarte lărgite (= descărnate) şi părul „subţiratec", împuţinat deci, ne conduc fără greş la prezenţa în faţa noastră a descrierii unui posibil spectru ; ceea ce şi este de fapt Roderick Usher, înmormîntat de viu între zidurile „edificiului" său, nevizitat de nimeni, neîmpărţind cu nimeni suferinţa sa fără margini şi atît de ciudată pentru un muritor de rînd. „Personajul" face parte aşadar din galeria atît de bogată a „morţilor vii" care excită într-un grad atît de mare imaginaţia poescă. Dar nu numai atît ; el este şi modelul suprem al *personajului* fictiv în genere ; adică *figura* „dedusă" care există în orice text de ficţiune. Prin prisma tematismului psihanalitic al lui Jean Paul Weber, citat de noi mai sus, toate amănuntele figurii lui Roderick Usher constituie aluzii evidente la mecanismul unui ceasornic : tremurul permanent pe care personajul nu şi-l poate stăpîni, faptul că e *muzician* funebru (toate ceasurile sînt muzicale), vorbirea lui neobişnuită, abruptă şi de o

Scanned with OKEN Scanner

„scurtime energică", timbrul gutural, „balansat și modulat" etc. Casa Usher, prin autarhia ei (stăpînii n-au ieșit de mulți ani din ea), ar figura un orologiu (o „casă-ceas") în care cei doi protagoniști — Roderick și lady Usher — prin asemănarea lor „frapantă" și prin faptul că sînt „închiși" aici, ar sugera imediat cele două ace ale unui ceasornic. Momentul final al agoniei violente a lady-ei Madeline, cînd aceasta se prăbușește peste fratele ei, ar figura suprapunerea acului mare peste cel mic și marcarea orei 12 noaptea („le drame de minuit" — centrul monotemei orologiere a operei lui Poe în viziunea lui Weber) [1]. Supozițiile de mai sus apar, din perspectiva noastră, cel puțin naive, fără a înceta totuși să ne incite ! Faptul se datorează, credem, specificității acestei interpretări, care este realizată pe baza unor elemente oarecum transcendente operei ca atare, punct care coincide în acest sens cu al nostru. Fiind un *metatext*, opera poescă se *autotranscende*.

Decorul „prismatic" (în sensul că reflectă numai în interior orice lumină) și totodată precar pe care personajul îl locuiește, lacul alfabetic (= limbajul) în care se reflectă, orlogeria „deviată", anacronică, alfabetul „alveolar și distrat" (interstițiile textuale) al „Ilustrului Leagăn" sînt elemente sigure ale *Cărții*. Usher nu este altceva decît Personajul spectral, fictiv, închis într-un mormînt fatal de semne îndelung elaborate (și care nu pot fi schimbate !), de generații. El este spectrul ficțiunii, al artei în genere ; moartea sa pare iminentă în orice clipă, ceea ce pare viață în el e o moarte mascată, într-o izolare fatală de lumea reală. Nu-l putem cunoaște, oriunde ar

[1] Jean-Paul Weber, *op. cit.*, p. 50—52 ; de notat că explicația freudiană a rădăcinilor tematice ale operei unui scriitor ne apare oarecum inutilă și ruptă de analizele critice propriu-zise pe care Weber le întreprinde.

apărea, decît asistînd la ultimele ravagii pe care evoluţia sa i le înscrie pe chip, accentuîndu-i şi mai mult aspectul cadaveric. „Paloarea devenită acum spctrală a pielii şi strălucirea nemaipomenită a ochilor, mai mult decît orice, mă năuceau şi mă înspăimîntau de-a dreptul. Părul anemic, de felul său, fusese lăsat să crească la întîmplare, şi subţire cum era, în loc să-i cadă în jurul feţei, flutura, nu reuşeam să asociez imaginea lui încîlcită *cu nici o imagine omenească*“ (s.n.) Cu alte cuvinte personajul fictiv nu evoluează în realitate decît *devenind din ce în ce mai mort,* dacă se poate spune astfel. Iată şi indicii foarte preţioase privind vocea : „În felul lui de a se comporta se amesteca un fel de vioiciune şi indolenţă. Vocea lui trecea rapid de la un ton tremurat şi nehotărît (cînd puterile lui vitale păreau cu totul absente) la acea specie de energică conciziune — acea pronunţare sacadată, incisivă, lentă şi în surdină —, acea gravă, echilibrată şi perfect modulată inflexiune guturală, pe care o poţi recunoaşte la alcoolicul fără speranţă, sau la incorijibilul fumător de opiu, în fazele lor de maximă intensitate a excitaţiei.“ Invităm cititorul să asculte cu atenţie această „voce“ neobişnuită ; ce ne impresionează în ea ? Ce anume l-a terorizat pe Poe în „vocea“ Textului scris ? Vioiciunea şi excitaţia ei anormală (energia mult mai condensată decît a vorbirii netextualizate), inflexibilitatea ei, caracterul ei sentenţios (cele odată înscrise în text nu mai pot fi schimbate, rămîn sentinţă implacabilă !), conciziunea, concentrarea ei (textul scris nu spune totul, dar spune mult mai mult decît vorbirea obişnuită). Vocea textului, înfăţişată aici ca vorbire a unui *spectru,* nu poate fi *umană.* Poe este *scriitorul cel mai terorizat de caracterul inuman al textului.* Bucata în care scriitorul afirmă şi conştient *caracterul spectral* al textului este povestirea *grotească Omul făcut bucăţi.* De la început, se insistă şi aici

Scanned with OKEN Scanner

asupra fizionomiei „remarcabile“ a „personajului“ : „Personajul avea ceva *remarcabil* (s.a. ; sublinierile poeşti au toate menirea semiconştientizată de a atrage atenţia asupra caracterului metaliterar al textelor sale ! — n.n.) — da, *remarcabil,* şi termenul e prea palid ca să-mi exprime pe deplin impresia. Înalt de aproape doi metri, avea o prestanţă extraordinară. Întreaga lui înfăţişare degaja un *air distingué,* evocator de educaţie şi obîrşie aleasă. [...] Podoaba capului său ar fi făcut cinste unui Brutus : nu-ţi puteai imagina păr mai bogat şi mai lucios. [...] Iar gura asta adăpostea nişte dinţi neverosimil de netezi şi de un alb strălucitor. Printre ei îşi croia drum în răstimpuri o voce negrăit de limpede, melodioasă şi puternică. Personajul era deosebit de înzestrat şi în privinţa ochilor. Fiecare din ei făcea cît doi ochi obişnuiţi. De un cafeniu închis, extrem de largi şi de strălucitori te priveau niţeluş cam *cruciş,* exact atîta cît era nevoie ca să capete o expresie interesantă.“ Am văzut că portretele poeşti acordă o deosebită atenţie părului, ochilor, dinţilor, vocii, cu alte cuvinte simţurilor personajului sau organelor sale de simţ, care sînt total neobişnuite. Dar aici avem, nici mai mult, nici mai puţin decît fizionomia *personajului clasic,* aşa cum a descris-o Călinescu în *Clasicism, romantism, baroc* [1] ; el este „mai mare“ (doi metri înălţime !), arhiînzestrat fizic, sănătos din punct de vedere clinic, *distingué* etc.

Ochii sînt, cel mai adesea, la personajele poeşti, „nefiresc de strălucitori“ : omuleţul din lună (din *Hans Pfaal)* are „ochii strălucitori, privirea pătrunzătoare“ ; egipteanul din *De vorbă cu o mumie* are, pe cît se pare, ochii „scoşi şi înlocuiţi cu alţii de sticlă, foarte frumoşi şi de o admirabilă naturaleţă, cu excepţia unei fixităţi cam exagerate“.

[1] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* Buc., E.L.U., 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Organele vizuale ale personajului fictiv sînt de fapt *ochi care nu văd,* dar care dau impresia că *văd mai mult* decît unii obişnuiţi ; ambele impresii sînt justificate de specificul textului. Ei văd doar ceea ce se petrece în lumea lor, iar faptul că privesc cel mai adesea *cruciş,* ca şi cei ai personajelor barbiene, arată tocmai răsfrîngerea vederii lor în interior. Ochii lui Augustus Bedloe *(O întîlnire din Munţii Colţoşi)* sînt „anormal de mari şi rotunzi ca ai unei pisici. Pupilele lor se contractau sau se dilatau în funcţie de sporirea sau de micşorarea luminii, exact aşa cum se observă şi la pisici. În momentele de aţîţare, orbitele deveneau neverosimil de strălucitoare, parcă ar fi emis raze de lumină — nu o lumină reflectată, ci una proprie, întocmai ca o lumînare sau ca Soarele. Totuşi, în starea lor obişnuită, erau atît de terni, inerţi şi ceţoşi, încît îţi evocau ochii unui cadavru de mult îngropat." Citat cum nu se poate mai revelatoriu ! Ochi care sînt făcuţi nu să vadă, ci să emită lumină („lumina cărţii", în sens fictiv), altminteri „terni", cadaverici.

Personajul de text reprezintă antropologizarea diferitelor nivele ale textului, reproducerea lor figurată. Elemente ca : limbaj, compoziţie, ficţiune, ba chiar şi trăsături ale stilului sau ale materialităţii Cărţii — forma obiectului carte, filele ei, hîrtia şi aspectul rîndurilor scrise — apar, cel puţin la Poe, sintetizate în figura *personajului,* care poate reflecta deplin *Textul.*

Personajul din *Omul făcut bucăţi* nu este altul decît OMUL în sensul cel mai general. Numele său, John Smith, este cel mai comun nume de *om* în limba engleză. Încercînd să-i afle misterul luptelor cu indienii, naratorul face investigaţii printre cunoştinţele comune. Dar tocmai cînd miss Tabitha T., prima întrebată, e gata să-i răspundă, răspunsul ei e întrerupt de predica reverendului Drum-

Scanned with OKEN Scanner

mummupp. Miss Tabitha nu apucă să spună decît : „Generalul de brigadă A.B.C.... păi el e omul care....“, iar reverendul, răcnindu-şi predica, pentru a acoperi vocile celor neatenţi, tocmai spunea : „Omul care se naşte din femeie...“. Situaţia se repetă aproape aidoma de cîteva ori : văduva O'Trump, la un joc de cărţi, tocmai vrea să-i explice povestitorului : „Păi el e omul care...“ „— Omu ! căpitanul Omu !“ exclamă cineva. Textul conţine un joc de cuvinte : *man* (om) şi *Mann* (nume propriu). De fapt, toţi cei investigaţi de povestitor nu-i pot spune decît un lucru celui interesat, şi anume că ciudatul general este OMUL, nici măcar „omul cu mască“ sau „omul din lună“, cum presupune sarcastic povestitorul. Dar generalul nu se numeşte John Smith, pur şi simplu, ci John A.B.C. Smith şi cineva se poate întreba ce rost au aceste iniţiale ciudate. A, B, C sînt primele litere ale alfabetului, deci Generalul este doar *un nume, nu un om,* un nume scris şi compus din litere, iar acest nume trimite la OM, poate chiar la primul OM. Dealtfel, nereuşind să-i dezlege misterul, povestitorul se duce direct la el acasă şi îl găseşte sub forma nemaivăzută a unui morman inform. Sub privirile uluite ale musafirului, generalul, a cărui voce anemică se aude de sub morman, cere servitorului să-i „pună la loc“ organele împrăştiate pe jos. Aşadar John A.B.C. este John Alfabet, un „morman“ din care el se recompune ca o jucărie, alegîndu-şi cele mai perfecte elemente. Cît timp nu e „asamblat“, *omul* lui Poe are „una dintre cele mai subţiri şi mai caraghioase voci — ceva între un ţipăt şi un fluierat“ ; apoi, după ce a dobîndit organe, şi mai ales *limbă,* nu mai este „indescriptibil“ (expresia aparţine lui E. Poe), „vocea lui îşi recăpătase muzicalitatea şi forţa“. Antropologizîndu-se, Textul retrimite în ultimă instanţă, după ce-şi parcurge toate avatarurile, la punctul său de plecare, OMUL, pare să spună Poe în acest arabesc gro-

Scanned with OKEN Scanner

tesc. După ce a atins maximum-ul expresiei figurate și abstracte, *textul* trimite din nou la *anthropos. Omul apare în opera literară ca text, iar textul capătă formă antropomorfă.* [1] *Textul poate fi considerat, în acest fel, ca un nivel superior de comunicare* și *auto-comunicare* al omului, pe care ne permitem să-l numim (neputînd preciza cît de figurată sau de proprie este deocamdată această expresie) *ultimul sistem de semnalizare,* izvorît din limbaj, dar care este mai mult decît un limbaj ; *vorbindu-se pe sine, el vorbește despre om (invers decît limbajul).*

Textul nu apare întotdeauna antropomorfizat, ca figură a propriei *texturi.* Apar, așa cum am văzut, figuri neantropomorfizate ale textului ; ele pot fi : corabia, edificiul, balonul zburător ; Hans Pfaal zboară în lună cu un balon făcut din chembrică (țesătură), iar omologul său din lună coboară cu ajutorul unui balon făcut din *ziare* murdare, tipărite, după toate aprențele, chiar în Rotterdam — mai lipsea să se spună că el coboară din Selena chiar cu textul nuvelei al cărei personaj este, ceea ce ar fi fost adevărul adevărat ! — deci cu textul jurnalistic al unei nuvele foileton etc. Una dintre particularitățile ciudatului omuleț este *lipsa urechilor ;* el aduce mesajul *scris* al lui Hans Pfaal, dar nu comunică deloc cu cetățenii din Rotterdam care asistă la coborîrea sa. Ca și alte personaje poești, el este din cap pînă-n picioare „ciudat" ; nici nu este om, ci un „micuț ipochimen care nu ține deloc să se apropie de *terra firma*" [2], ci zboară înapoi pe drumul pe care venise. Personajul nu este de fapt decît Pfaal însuși, devenit individ *selenar,* adică ajuns personajul unui text jurnalistic după dispariția sa misterioasă din Rotterdam. Din personaj real, el a devenit autor, personaj și *figură* a

[1] Un *traseu antropologic* al imaginarului va urmări și Gilbert Durand în cartea sa *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Bordas (Paris—Bruxelles—Montréal), 1969.

[2] E. A. Poe, *op. cit.,* p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

textului, aceasta din urmă sintetizîndu-le pe celelalte două.

Aventura unei așa-zise cunoașteri „neîmpărțite", deși sprijinite pe „faptul taumaturgic al analysei" este în mod adecvat înțeleasă de poetul Ion Barbu. Și nu numai atît : *schema* gîndirii poești se răsfrînge din plin asupra poeziei sale. Poetul introspectează operația maximală a „înșurupării în Maelström", dînd tot o „parafrază", de data aceasta la o nuvelă poescă în care eroul este *martorul* propriei sale morți, pe care o descrie procesual și de care, deși scapă, se obiectivează ca și cum ar fi trecut definitiv dincolo de ea. La fel se întîmplă și în extraordinara aventură a lui Gordon Pym la Polul Sud (la care se face de asemenea aluzie în *Veghea* barbiană), precum și în experiența narată în nuvela *Un manuscris găsit într-o sticlă,* unde avem de a face cu „rituala, totuși, indigență, a faptului celui mai stingher, înscris în vidul unei butelii" ; „faptul cel mai stingher" este moartea, ca și *moartea în text,* deci creația, ca și cunoașterea ; aceasta din urmă este o achiziție negativă, în orice caz incertă.

Cum am putut vedea, preocupările barbiene nu sînt deloc străine de cele poești. Rezultă oare de aici că poezia barbiană, într-un anumit punct al ei, nu este decît o „parafrază" poescă ? Chiar dacă ar fi așa, nu credem că meritul barbian scade. (În virtutea conceperii literaturii ca un efect al comerțului intertextual, această supoziție nici n-ar avea de ce să alarmeze pe nimeni decît poate unele spirite „protocroniste".) În afară de faptul că Barbu este, fără îndoială, cel mai avansat cititor al lui Poe, marca de originalitate supremă ar fi chiar faptul că poezia lui Barbu în ansamblu este o „parafrază" sau un *pretext.* Poe însuși este tot un poet parafrastic, lucru deloc dificil de demonstrat : dialogurile platoniciene, ideile kantiene, teoriile fizicii și ale chimiei și, în altă ordine, „song"-ul

Scanned with OKEN Scanner

american (corespondent al „cîntecului de lume" antonpannesc de la noi) sînt „frazele" de la care el pornește, „sintaxa" pe care o prelucrează. Poe ar fi așadar modelul cel mai pur de autor „livresc", așa cum și Mallarmé, care îi aduce omagiile sale, este un astfel de autor. „Tema" barbiană, ca și cea mallarméeană, ca și cea poescă, nu este alta decît fictivul în genere, *spectralitatea faptului artistic,* puritatea sa, nu atît în înțelesul banal de purificare de contingent, ceea ce ar presupune o artă destul de limfatică (de pildă, „limfatica permanență" a poeziei engleze, denunțată de Barbu), ci acea puritate ce presupune în subtextul ei depășirea unor experiențe cruciale, echivalente cu moartea, cu aneantizarea și recuperarea din neființă. Pînă la „portretul" de tot sublimat și „hermetic" al lui Mercur („astră aurită" sau „Cap clădit / Din val oprit / Sus, pe Veacul împietrit") sau al „mirelui" din *Aura,* „văzut ca femeia / Cu părul săpat în volute / De Mercur cumpănit, nu de Geea" etc. sînt „căi lungi înapoi, revolute", avataruri greu de narat în ordinea procesului de reflectare artistică, proces care nu este aprioric pur.

ORA INCERTĂ

Ora predilectă a scriiturii barbiene este ora *incertă,* de obicei aceea a unei după-amieze vecine cu amurgul (deosebită de după-amiaza mallarméeană a faunului, cea care copleșește reveria prin căldura zădufoasă, prilejuind percepții false, în genul halucinațiilor „morgane"). Un fel de amorțire a simțurilor, de atrofiere a lor prezidează această oră palidă în care ziua își dă sufletul. Senzația este aceea de lîncezeală și incertitudine, de pierdere a contac-

tului cu realul. Într-un cuvînt, acest moment al zilei este numit de Barbu „ora albă, cînd nu știai să zici / De-i patru, două numai, ori a trecut de cinci“ *(Maria Spring)* fiind reluat și în *Nastratin Hogea la Isarlîc* — „Pierea o după-amiază / Schimbată-în apa multă a ierbii ce-înviază“ etc sau în *Selim,* unde incertitudinea orei este dată de conjuncția amurgului cu noaptea : „El a venit cînd, singur și mic în pragul ușii / Îmi răcoream la vîntul de-amurg obrazul-jar ; / Cînd ghindă cafenie picau jos cărăbușii ; / Cînd era zarea : frunză uscată de stejar“. Elementul caracteristic al acestei după-amieze este *lumina,* care, deși estompată (nu e lumina orbitoare a zenitului !), are un fel de transparență ciudată, încărcînd lucrurile de o strălucire umedă, făcîndu-le mai vizibile pentru ochi, altfel decît în alte împrejurări. Iată elementul comun după-amiezelor barbiene : „Lumina îndoită părea cu-un fel de *apă*“ *(Maria Spring)* sau „Pierea o după-amiază / Schimbată-în *apa* multă a ierbii ce-înviază“.

Ștergerea contururilor supărătoare ale lucrurilor expuse prea în prim plan, în lumina necruțătoare a miezului zilei, este compensată de materializarea luminii „rembrandiene“, care pierzînd în strălucire (obositoare, orbitoare cînd soarele e la zenit), cîștigă în transluciditate, formînd un ecran mult mai ușor de trecut pentru ochi, în observarea lucrurilor din jur. O astfel de lumină provoacă uneori efectul de a vedea lumea ca pe un acvariu sau efectul de scufundare, vizibil în *Maria Spring* — „La drum, locomotive fumau dintr-o supapă“ — unde fumul locomotivelor, înălțîndu-se prin această apă-lumină, ca și turlele din *Un personaj eteroman* dau senzația de adîncime, nu de înălțime. Alteori lumina scăzută blînd permite cufundarea în universul infinitezimal, observarea obiectelor neînsemnate, a celor care în mod normal nu provoacă

Scanned with OKEN Scanner

atenţia „...căutam pe jos / Argintul unei scule de preţ atunci picată : / Cuţit lucrat, vreo piatră în scump metal legată, / Greu cearcăn de cadînă topit la un bairam : / Nici eu nu mai ştiu astăzi ce lucruri căutam“ *(Nastratin Hogea la Isarlîc)*.

Reveria luciului metalic al unui obiect „de găsit“, suprapus pe culoarea amorfă a ţărînei este facilitată mai ales de o astfel de lumină, devenită mai densă şi totodată mai *incertă*. Ea provoacă de fapt abolirea realului şi posibilitatea contactului cu un ireal care se relevă în lucrurile cele mai mărunte. Se poate produce o mutaţie definitivă în *dimensionalitatea* lumii vizibile : „Încolăcite ceasuri ! Cu voi nu luai aminte / Cum, pe resfrînta buză a mătcii dinainte / O spornică mulţime se tencuia-în pereţi“. „Tencuirea“ barbiană are tocmai sensul de reducere a reliefului la stampă, ca şi în altă poezie „Cer simplu — timpul ; *dimensiunea — două*“ (*Mod,* intitulată iniţial *În plan*). Gîndul este şi el abolit, covîrşit de un fel de oboseală, de un somn neprevăzut ; pe scurt, raţiunea cedează *visului :* „Atunci, cu ochi de seară şi-abia deschise pleoape / (Căci, grei de-îngîndurare, nămeţi mă năpădeau), / Cu ochi ce cheamă somnul din goluri şi îl beau / Îmi deslușii...“. Visul aduce uneori revelaţia sub formă de coşmar incipient, ca în *Selim :* „În somn plîngeam, să-mi şteargă priveliştea hîrlavă / Şi piroteam pe prispă cu pragul căpătîi“. Voinţa, iniţiativa personală, cedează şi ea în faţa dominaţiei visului : „Şi cel căzut cu capul în pălmi, pe vis năuc, / De-atîta lîncezire scăpase un trabuc“ etc. *(Maria Spring)*. Lumina apoasă este foarte aproape de *penumbră,* de clarobscur, de *umbră, ceaţă* şi de derivatele lor, de tot ceea ce poate accentua incertitudinea orei. Penumbra serii are şi ea calitatea transluciditătii după-amiezii, în acelaşi grad ; tipic este începutul poeziei *Dom-*

nișoara Hus, unde seara se materializează de-a binelea, într-un fel de reflex al întunericului, născînd o ființă fantastică, de ceață lăptoasă (nu sîntem departe de mitul heliadesc al zburătorului ; acolo misterioasa creatură pare închegată din penumbra clară a nopții văratice). La Barbu, la fel, întruchiparea se naște din „limpezimi" : „Cheagul alb, lăsat din seară / Dintre limpezimi crescut, / Cu aripa ca un scut / Abia dus la subțioară" etc. Vagul seral este sporit uneori de ceața, care se depune făcînd ecranul luminos și mai opac, și invazia onirică și mai acaparatoare :

„Murea prin seară strada și zilnicul ei muget...
Asemeni unei rîncezi îngrămădiri de seu,
Un nor se prăvălise pe streașini ; iar pe cuget
O bură de-înnoptate tristeți cădea mereu"

Ceața însă, cu cît e mai densă, are rolul de a îndrepta privirea spre un singur obiectiv, cel căutat. În ciuda impresiei aparente de gol, de lipsă a comunicării („Intrasem în penumbra stăpînitoare, unde, / Strivite-în vrăjmășia puterilor din jur, / Aici sufletele noastre nu-și mai puteau răspunde / Iar vorbele șoptite loveau greoi și dur") tocmai penumbra este aceea care permite o viziune clară a uniunii visate (adică, de fapt, *vederea* cedează locul *viziunii ;* cu cît prima este mai inoperantă, cu atît a doua cîștigă în claritate și amploare) : „Ne prăbușeam... Cînd iată că, înclinînd privirea, / Acolo, jos, pe crusta de caldarîm și lut, / Zărirăm două umbre unite : contopirea / Sălbatecă, informă, a marelui Sărut" *(În ceață)*.

Locul penumbrei date de ora incertă este luat uneori de interpunerea unui obstacol în fața obiectului contemplat, ca de pildă în *Driada*, unde poetul examinează „Străvechiul arbor" printr-un geam acoperit de verdeață : „Eu

îl priveam prin geamul vărgat de lujeri, vara". Penumbra, ceaţa, vegetaţia, aceste ecrane, mai mult sau mai puţin transparente, joacă rolul unor lentile măritoare şi, în loc să ascundă obiectul contemplat, îl revelă, îi dau acea „culoare ultimă şi rembrandiană, ireductibilul animal de *lumină*" [1]; obiectul se apropie în prim plan şi poate fi examinat la un fel de microscop al reveriei, desprins de mediul înconjurător. Prelungirea actului contemplării, repetarea lui trebuie să ducă în chip necesar la descoperirea misterului obiectului respectiv — în *Driada* se relevă chiar *anima* copacului : „Zării, rîzînd sub maldăr de foi şi păr gălbui, // În loc de arbor, însăşi străvechea lui Driadă..."

În *Nastratin Hogea la Isarlîc* se vădeşte în „ora incertă" revelaţia profetului stingher, adus prin contemplare de la dunga orizontului pînă jos, în prim plan, în atingere cu ţărmul. În *Selim* se arată *viziunii* (în timp ce *vederea* e dezorientată de privelişti neasimilate încă) „năluca" turcului, reluată apoi şi multiplicată sub formă de simbol în „feţele poliedrale" ale candelului-cristal etc. În asemenea momente privirea nu trebuie să fie scrutătoare, indiscretă, ci oarecum leneşă, piezişă, „orientală", îndreptată indirect spre obiectul studiat, ca din întîmplare.

Nu numai ora incertă este aducătoare de revelaţii, ci şi, pe aceeaşi linie (a negării dimensiunii temporale şi spaţiale), *anotimpul incert*, momentul trecerii de la statismul absolut al naturii, la fecunditate. Efectul este tot acela al căderii în visare : „...Cînd pîcla de gînduri şi simţire / Se lămuri deodată în limpezi închegări / Un văl plutea deasupra. Din plasa lui subţire, / Cădea aromitoare zăpadă de visări" etc. *(Driada)*. Primăvara incertă este punctul de pornire al aventurii revelatoare din *După melci* („Cînd Păresim da prin lunci...") ; anotimpul incert se conjugă

[1] Ion Barbu, *Pagini de proză*, p. 78.

aici cu momentul incert al zilei ; surprins de lăsarea înserării, copilul vede prin ecranul ei toate lucrurile mărite nefiresc și schimbate :

„Din lemnoase văgăuni,
Căpcăuni
Îi vedeam pieziș
Cum cască
Buze searbede de iască ;
Și întorși
Ochi buboși
Înnoptau sub frunți pestrițe
De păroase
De bărboase
Joimarițe".

Vizibilitatea se transformă atît de mult încît ochiul vede acum *ceea ce nu există,* iar ce există pare atît de straniu, încît ne putem îndoi de realitatea sa. Selim văzut în vagul serii, deși e cît se poate de real (proba e însuși darul lăsat !) pare o „nălucă" ; Nastratin Hogea, cu toată grotesca pildă dată mulțimii (mulțimea martorilor nu mai e aici un criteriu de probare a realității !) rămîne în conștiințele celor ce urcă după consumarea experienței către „alba Isarlîc" ca o amintire nespus de vagă : „În ochi, din lîncezi ape, cum pîlpîie gălbuie / Și uleioasă, dîra caicului turcesc !". După-amiaza muribundă se conjugă cel mai adesea cu trecerea verii către toamnă, adică cu *anotimpul declinat,* agonic ; în ciuda abolirii vieții, a formelor plenare, acest timp de trecere este bogat în recoltă spirituală : „Cer plin de rodul toamnei îmi flutura — tartane, / Tot vioriul umed al prunelor gîltane : / Grădină îmi sta cerul, iar munții — parmalîc". Peisajul atins de un anotimp în declin devine în același timp mai senzual, dar

și atins de moarte ; în *Maria Spring*, de pildă, odată cu frunza care „se toarce, sucită și uscată" în toamna încă însorită, sugestia senzualității se acutizează la maximum : „O toamnă despuiată, un vînt de balamuc / Se călăreau la vale, pe frunze multe, moarte".

Poetul preferă deci, în general, imaginea *anotimpului în declin* și a *zilei în declin*. Amîndouă circumscriu un moment de moarte — „pierea o după-amiază", „murea prin seară strada", „de sufletul acelei amiezi de-îngălbenire" etc. Moartea este însă urmată imediat, sau chiar este acompaniată de o *înviere* (vezi „apa multă a ierbii ce-înviază", apă în care este „scăldată" după-amiaza moartă). Învierea semnifică neîndoios revelația așteptată ; dialectica poetică cere neapărat acest drum — *abolire succedată de o materializare*, declin cauzînd un început, moarte-înviere. Uneori, rezultatul abolirii, al declinării e chiar o geneză astrală, cum se întîmplă în poezia *Izbăvită ardere*, care este o descriere în termeni de mitologie poetică a unui apus de soare, urmat de căderea nopții și apoi de apariția stelelor :

„Curcanii au mutat pe soare șirul
De gîturi cu, nestinși, cartofii roșii.
La cerul lăcrămat și sfînt ca mirul
Rotunzi se fac și joacă pîntecoșii !
Șuvița stelei noi întinge-în ape,
Un stăpînit pămînt ascultă ani,
Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape.
Nuntesc, la curtea galbenă, curcani."

Imaginea sugerată numai, a gîturilor (tăiate, în subtext), simbol evident de moarte textuală analizat de noi în pagini anterioare, este negată imediat prin imaginea nunții și a resuscitării astrale (dialectică poetică înrudită cu cea din *Cantique de Saint-Jean* a lui Mallarmé). Expe-

Scanned with OKEN Scanner

rienţa senzuală ce însoţeşte imaginea unui timp de trecere este marcată foarte net în poezii ca *Selim* („Cu ţîţe tăvălite-în funinginea din slavă / Tot mai aproape norii — ei mă-înţărcau întîi") — ca şi în *Nastratin Hogea la Isarlîc* (imaginea senzuală a „prunelor gîltane" proiectate pe cerul „vioriu" de toamnă). Acest fapt semnifică încetarea unui anumit tip de hrană, mai precis renunţarea, odată cu trecerea spre altă vîrstă, la hrana „materială" şi revelarea unei hrane calitativ noi, de esenţă spirituală.

Ce sens are, la urma urmei, pentru Barbu, preferinţa evidentă pentru *timpul incert* ? După cum lesne ne putem da seama, este vorba tocmai de dorinţa expresă de depăşire a timpului, de desfiinţare a lui, ca fiind o coordonată prea concretă, un obstacol în calea revelaţiei propriu-zise, adică, de fapt chiar în calea transpunerii poetice. De aceea experienţa textuală cea mai translucidă, cea mai bogată în „roduri spirituale" se efectuează într-un spaţiu cu „orlogerii deviate" (vezi *Prăbuşirea casei Usher*). Tipică este şi cea din *Uvedenrode,* experienţă sintetizată de poet astfel : „Ceas în cristalin / Lîngă fecioara Geraldine !", unde „ceas în cristalin" înseamnă timp împietrit, anulat, oprit în loc (în caietul-manuscris această poezie a fost iniţial intitulată *Timp îngheţat*). Poetul însuşi declară că a vrut să creeze aici un „olimp translucid", înţelegînd prin aceasta chiar abolirea aventurii temporale, negarea procesualităţii ; evocarea fazelor actului erotic nu are alt scop decît depăşirea sexualităţii ca atare, văzută ca un tribut plătit timpului, ca o tragică oglindire în *Altul,* pe care poetul ar dori s-o nege. Consumîndu-se doar în aspiraţie — „încorporată poftă" —, aşa cum se consumă, de pildă, crima Herodiadei doar în dans, actul se neagă fază cu fază, „pendular de-încet" — iată sugestia unui pendul care se opreşte — iar protagoniştii ajung „Sub timp / Sub mode / în Uvedenrode". Poezia nici nu

Scanned with OKEN Scanner

este altceva, potrivit acestei negări barbiene a timpului, decît o „încorporată poftă“ (o poftă reală, care însă, scoasă înafara timpului, *capătă corp doar textual vorbind*, un corp aflat în bună măsură *în afara sensului*, din moment ce textul care-l îmbracă are un titlu de o sonoritate atît de „dez-interesată“ — *Uvedenrode).*

Iată deci două aspiraţii simptomatice ale „puristului“ — reducerea dimensională (spaţială), pe care am subliniat-o mai sus şi care are ca efect „presarea“, extorcarea de seve a realităţii, *stamparea* ei, adică translarea într-un fel de realitate bidimensională (care, în fond, nu este decît transpunere în pagina Cărţii) şi *reducerea temporală*, care creează impresia de „oraş scufundat“, de lume închisă în transluciditatea unui cristal. „Olimpurile“ şi „paradisurile“ barbiene sînt astfel nişte *spaţii fără timp*, un fel de monade solidificate, ca de pildă, Isarlîc-ul, „cuib de piatră şi legumă“, „leagăn“ atemporal. Astfel, „ultima Grecie“, cea care se află pururi „într-o slavă stătătoare“, nu este decît aceea configurată de *text*, singura care poate „da cu sîc“ oricăror vitregii istorice. Rămînerea „la mijloc de Rău şi Bun“ nu înseamnă decît anularea procesualităţii, deoarece principiile morale nu pot înflori decît în coordonate temporale.

Amintirea are întotdeauna aparenţa cristalului în care zac închise în prospeţimea originară clipe. Aici se includ *dimineţile* barbiene care sînt întotdeauna astfel de cristale, precum în *In memoriam*, unde incertitudinea momentului temporal este mutată în primăvară (anotimp, prin definiţie incert), — „E aprilie, nu mai“ şi în dimineaţa rece „pomi golaşi şi zori de roşuri ! / (...) / Forfota de fulgi pe coşuri / În cuib fraged : *Cir-li-lai*“ etc. Cristalul dimineţii barbiene este şi muzical : „Cir-li-lai, Cir-li-lai, / Precum stropi de apă rece / În copaie cînd te lai“ etc. Desigur, fiind vorba de un cristal desprins din timp, muzica este

Scanned with OKEN Scanner

cea subiectivă, pe care trebuie uneori să o bănuim neauzită, așa cum se întîmplă în *Uvedenrode,* unde muzica gloatei de gasteropozi prinși în cristalul translucid al imaginației (= al „memoriei" poetice) este doar sugerată de „antenele în harfă", neauzite, ci numai bănuite.

Alte asemenea negații temporale, care fac ca amintirea să nu mai fie recepată ca amintire, ci ca proces de creație, ca *imaginație* activă (iată efectul imediat al poeticii de abolire a timpului !), întîlnim în poezia *Orbite,* unde poetul încununează un fel de dimineață mitică (după noi, este *figura* Poeziei înseși !)

„Colo, dimineața mea,
Viu altar îți miruia :
Ca Islande caste, norii
În, dorită, harta orii,
Ageri, șerpii ce purtai,
Șerpii roșii, scurși din rai,
Și, cules, albastrul benții
De pe jerbele Juvenții"

Poezia nici nu este altceva decît o „hartă a orii", o transpunere în plan orizontal a timpului prin reducerea dimensiunii lui procesuale. Această magie a încremenirii unei dimineți a făpturii este operată, cum spuneam, de *amintire,* ea singură capabilă să nege trecerea timpului, să readucă trecutul în prezent, la starea lui incipientă, mitică. Poetul apelează nu arareori la o astfel de *privire prin cristal* (Intitularea inițială a poeziei *Orbite,* ca și a unui caiet manuscris *Ochean* este simptomatică). Imaginea retrospectivă este însoțită întotdeauna, tocmai de aceea, de o aluzie *vetrală.* De pildă, năluca lui Selim nu poate apărea amintirii decît legată de cristalele zaharicalelor

Scanned with OKEN Scanner

sale („biet turc legat de biete cleştare") şi e de presupus că, fără existenţa lor, figura lui s-ar fi topit în întunericul uitării, ficţiunii care acţionează imediat ce personajul se îndepărtează spaţial ; umbrele serii, ce cad pe nesimţite, „topiră pe-ndelete năluca lui Selim". La fel, „lumea veche" concentrată în amintirea mitică, nu poate fi recuperată decît „înotînd în cleştar" (în cristalul memoriei poetice, care o recuperează prin simbolul magic, pe jumătate translucid, al „oului dogmatic"). Memoria menestrelului din *Riga Crypto şi lapona Enigel* este „aburită" (aluzie la o aburire vetrală !) precum „vinul vechi ciocnit la nuntă" (vinul însuşi, prin vechime, devine vitros ; nimic nu ne împiedică să ne întoarcem cu amintirea lecturii pînă la „vinul vechi" al nunţii din Cana, păstrat doar în „cleştarul" unei legende, deoarece poetic, vin de nuntă adevărat acesta este !), Viziunea polului mirific din aceeaşi baladă este cuprinsă tot într-un cristal, de data aceasta unul de dimensiuni uriaşe — „La lămpi de ghiaţă, supt zăpezi, / Tot polul meu un vis visează / Greu taler scump, cu margini verzi / De aur, visu-i cercetează".

Invers, de cîte ori o imagine cristalizată apare, este invocată *memoria* şi făcută reprobabilă uitarea, care şi ea este procesuală. Astfel, în *Oul dogmatic*, poetul procedează la o re-amintire metodică, cu ajutorul unui discurs moralizator, sprijinit de imaginea cristalizată. *Om* devine antonimul poetic al lui *ou* ; omul este „şters, uituc" sau „uitător, ireversibil", în timp ce oul este „nevinovat", „nou". Imaginaţia poetului purist este o ciudată pasăre care produce astfel de „ouă" sterpe şi totuşi, „cu plod", care nu sînt decît *semne vide*, deschise unei semnificări infinite.

„Ora incertă" barbiană ar fi o oră „paralogică" (expresia aparţine lui Ion Barbu — vezi variantele la *Uvedenrode* — „Paralogică ora / Şi melcul, sexual..."), adică un

timp situat în afara logosului, timp fără temporalitate, pură condiţionare sau posibilitate a ieşirii logosului din sine ca principiu şi intrarea lui în durată, în procesualitatea textuală. Pentru ca logosul să existe cu adevărat ca proces, e nevoie ca el să poată fi permanent gîndit şi în afara istoricităţii. Paralogiile verbale : „O *cal* de *val* / Peste *cavală*“, sau „Pînă *o-înfăşori* / *În fiori uşori*“, „Pînă cînd, *în lente* / *Antene* / *Atente*“ etc. ca manifestări ale ieşirii verbului din sine, trimit mediat, către un moment paralogic situat înafara timpului. Ca şi la Eminescu, unde creaţia lumilor este echivalentă cu — este chiar — procesul de semnificare, ieşirea cuvîntului din propria-i absenţă şi articularea sa în paralogii :

„Lumea celor ne-*făcute* nu-ncepuse a se des-*face*
Şi în sine îm-*păc*-ată stăpînea eterna *pac*-e“

Mai simplu spus, „ora“ barbiană ca şi cea „rembrandiană“ face mereu aluzie la un timp *fictiv*, timpul specific textului literar, acesta avîndu-şi propria sa „orlogerie“, greu de acordat cu cea reală. O mulţime de sintagme poetice circumscriu o astfel de temporalitate ce se neagă în ea însăşi (un fel de *a-cronie*), începînd de la primele versificări barbiene ; amintim cîteva : „arcuit sub timpuri“ *(Elan)*, „zi de harţi“, „ceas de toacă“ *(Răsturnica)*, „pendulul apei calme, generale“, „ceasuri verticale“ *(Margini de seară)*, „ceas alb, concis, al minunii“ *(Ritmuri pentru nunţile necesare)*, „ceasornic fără minutar“ *(Oul dogmatic)* etc. Aproape că luînd în considerare toate aluziile lexicale la „ceas“ şi timp nu ne-ar fi deloc greu să descoperim şi la Barbu „monotema“ ceasului (şi încă prezentă în amănunte foarte coerente !), aşa cum procedează Weber în cazul lui Poe. Dar nu „tematica“ timpului ne interesează aici (deşi se poate spune, fără îndoială, că întreaga poezie a lui Barbu este „dedusă din ceas“), ci

Scanned with OKEN Scanner

felul în care așa-zisa temă este textualizată, adică trimite la una din aprioricele textului. Timpul barbian fiind cel al textului, este un *sub-timp* („Sub timp / Sub mode / În Uvedenrode"), ca și un *peste-timp* („Peste mode și timp / Olimp !"), un timp încremenit și totuși proteic, putînd deveni oricînd trecut, prezent, trecut al viitorului sau viitor al trecutului. Numai un astfel de timp „cogital", cum ar spune Barbu, nu real, face posibilă existența textului ca atare, comprimarea într-un „cristal" în care evenimentele durează doar în spațiul metagrammat al paginii scrise.

ABOLIREA SUBIECTULUI

Cum s-a văzut, instaurarea textului absolut presupune suprimarea subiectului (și a personajului) care este zidit, „tencuit" într-o „scriitură a-cauzală". [1]

Fenomenul observat pînă acum, de hibridare, de umbrire a „personajului", care devine treptat, *pervers, eteroman, cabalistic* — și în speță *livresc* (la propriu și la figurat, adică figură adecvată texturii Cărții), duce în cele din urmă la o dispariție totală a ideii de personaj ca atare, fenomen existent și în poezia lui Stéphane Mallarmé sau a lui Lautréamont. Odată cu dispariția personajului (reflex al subiectului !) se mai petrece un fenomen, aflat în strînsă legătură cu primul — actele înscrise în predicația enunțului poetic devin din ce în ce mai singulare (modelul poesc conține în sine toate cazurile unor asemenea acte), pînă la „indigența faptului celui mai stingher, înscris în vidul unei butelii". Acțiuni care nu mai au nimic real, experiențe stranii, ele anunță în felul lor *depersonalizarea,*

[1] Jean-Louis Baudry în *Pentru o teorie a textului*, p. 238.

Scanned with OKEN Scanner

des-subiectivizarea totală a experienței lirice (și în general, artistice). În poemul mallarméean (vezi *Un coup de dès* și *Igitur*) persistă doar predicația lirică, ce se interoghează și se dramatizează în absența subiectului, a „personajului" devenit în *Igitur* simplă conjuncție concluzivă (*igitur* = așadar, lat., n.n.), ultim reflex pe lîngă verb, dîndu-i doar nuanța de circumstanță. Mallarmé este un caz tipic de abolire a subiectului în operă, fenomen din ce în ce mai des analizat de critica actuală. La Barbu, fenomenul poate fi observat la toate nivelele operei, în cele mai diverse ipostaze. În primul rînd, elogiul adus lui Poe, la sfîrșitul „parafrazei" usheriene, începe cu prezentarea „buretoasei, venerabilei nave a Științei", care „forțează acest cer solitar" și care își asociază „aedica stirpe a Usherilor, înnodatelor, geloaselor rase de jos : în acele semne de gudron (corbi întorși în ghirlande) a căror ivire aici e singura proferare a iadului, acceptată vreodată sub ceruri, cuvîntul complect — DISCOVERY". „Corbii întorși în ghirlande" nu sînt altceva decît semnele scrisului, incifrările convenționale caracteristice atît științelor, cît și poeziei, care este „știință comunicată" ; ivirea lor urmează în mod firesc după măcelul cumplit al *morții în text*, adică după ce realul e mortificat complet. Nu întîmplător imaginea este transferată (împrumutată) și în traducerea piesei lui Shakespeare, *Richard al III-lea*, în care există și o călătorie în lumea morții. Clarence, închis în faimosul Turn al Londrei, are în vis viziunea lumii de dincolo, a războaielor ce vor sfîșia Anglia în viitor și a corbilor morții care se vor întoarce „în ghirlande" [1] asupra acestor locuri. Cu acuitatea ce-l caracterizează în depistarea *textului*, bănuim că aici Barbu, traducînd, a fost atent la sensul metaliterar al imaginii, la aluzia pe care opera

[1] „Ghirlande grele, corbi ce se întorc" — în ediția Romulus Vulpescu, p. 273.

shakespeariană o face la propriile-i ghirlande de semne. Citãm, spre edificare, un fragment, în traducerea lui Ion Barbu :

„Pluteam în larg, în cercul mult al undei
Din Turn scăpat, tăind către Burgundii,
Cu Gloster printre funii, cängi, catran.
De-acolo el mă ridică la punte,
Cu fața către-o Anglie *de var.*
Privirăm lung, bătuți de gînduri multe
— *Ghirlande grele, corbi ce se întorc* —
Din vremea luptei Lancaster și York“ (s.n.) ;

„Anglia de var“ traversată de șiruri de corbi nu e departe de a ne evoca albul paginii descărnate de moarte, pe care încep să se alinieze — ca recuperare — semnele de gudron, „corbii“ scrisului shakespearian. (Raționînd în același mod, *Corbul* lui Edgar Poe nu e decît titlul acestui poem, cu litera lui întunecată, așternută pe albeața din fruntea paginii cu înțelepciunea ei palladiană.)

„Buretoasa navă a științei“ amintește și ea de „ciudatul caic“ al lui Nastratin Hogea, al cărui gest are tocmai semnificația închiderii absolute, a incomunicabilității experienței de tip *textual* pe care el tocmai o încearcă. Actul său (autodevorarea) nu este un act propriu-zis, deoarece este lipsit de tranzitivitate, răsfrîngîndu-se doar asupra sa însuși — iată una din consecințele *de-subiectivizării.* Intranzitivitatea antrenează lipsa predicației propriu-zise și, odată cu absența ei, își anunță abolirea și categoria de persoană. Pentru ca subiectul să lipsească, este necesară lipsa predicatului (căci el este purtătorul mărcii gramaticale de persoană), transformarea lui în *mod* (nepersonal), modalitate, aspect, circumstanță sau instanță a unei acțiuni transcendentalizate. Lăsînd aprofundarea acestor aspecte

Scanned with OKEN Scanner

pentru mai tîrziu, să urmărim deocamdată alt aspect. Mult mai vorbitoare, mai plină de consecinţe poetice decît imaginea Hogii şi a actului său inexplicabil pînă la un punct, este imaginea navei sale ajunsă o epavă jalnică, o întruchipare vizibilă a unui neant vorbitor. Pasiunea celor trei poeţi (Poe, Mallarmé, Barbu) pentru imaginea navei poate fi studiată aparte : derivele, „înşurupările", naufragiile poeşti, vasele-fantomă, naufragiul ultim, fără martor şi chiar fără actor din *Un coup de dès* al lui Mallarmé (ce poate fi interpretat ca naufragiu al subiectului sau al ideii de subiect), ancorarea falsă a lui Nastratin, sosit pe o ambarcaţiune scheletică, parcă resuscitată din neant (cei de pe mal îl credeau demult pierit !), iată cîteva dintre faţetele ravagiilor experienţei de tip textualizant ; rămînînd întotdeauna pe cît de descurajantă, pe atît de tentantă.

Caicul lui Nastratin, în altă ordine de idei, e un exemplu tipic de „abolire a realului". Întreaga imagine se alcătuieşte din negaţii succesive care circumscriu o apariţie de-a dreptul fantomatică. Punctul de resuscitare a celui dispărut (iată o faţetă a ceea ce Avalle numeşte în narativă, „eroe scomparso" [1]) este foarte vag ; acel punct greu de distins cu ochiul liber, bănuit numai, „prin ceaţă şi răsărind din prund" — punct morganatic, un fel de Avalon imaginar. Cu cît imaginea se apropie, cu atît se şi neagă pe sine, fiind o alcătuire ciudată de *lipse, goluri* :

„*Nici* vîsle şi *nici* pînze, catargul era *mic*
Dar jos, pe-o sfoară lungă, cusute între ele,
Uscau la vînt şi soare tot felul de obiele
— Pulpane de caftane ori tururi de nădragi."

[1] D'Arco Silvio Avalle, *Modelli semiologici nella «Commedia» di Dante*, Bompiani, Milano, 1975.

Concretul este abolit prin presare, „uscare“ și excludere, păstrîndu-și numai formele vidate de conținut, ca boabele de struguri în care faunul mallarméean suflă. Vîntul singur animă o realitate inițial pitorească și eterogenă, plină de pliuri : „Și prin cîrpeli pestriţe și printre cute vagi / Un vînt sufla bulboane dănţuitoare încă“. Materia, luată în prim plan și examinată cu atenţie, este *precară*, supusă unui proces straniu de putrefacţie și fosilizare : „Ce ruginiri de ape trezite și ce brîncă / Lăsară fierul rînced și lemnul buretos ?“, încît imaginea finală, în ciuda acumulării de detalii (care nu trebuie să ne înșele), apare scheletică, mai precis schematică și indescifrabilă, ca o acumulare de semne grafice : „Cu ţeastă nămoloasă și cornulețe mii — / Veneau prin brazda apei șirag de răgălii...“ Figura lui Nastratin este anticipată de acest inextricabil șir de amănunte care mai întîi îl ascund, ca apoi să-l releve. „Cornulețele mii“ ale textului (literele, cuvintele, rîndurile — textul e mai întîi o obsesie vizuală) trebuie descifrate cu migală înainte de a avea în fața ochilor imaginea personajului, ireală ca un vis. Cine este acest personaj de un egoism sumbru, care nu se lasă ademenit să debarce, să urce la ţărmul nostru părăsindu-și fantomatica ambarcaţie ? Desigur, nu este dificil să recunoaștem în el același spectru ce intrigă spiritul, ca și figura din oglindă a lui William Wilson din *Falduri*. În lumina unei atari lecturi, altfel ne apar acum figuri umane ca Domnișoara Hus, Pezevenghea, Răsturnica etc. Prima (Domnișoara Hus) se constituie ca figură, se auto-prezintă simultan cu crearea textului care o conţine ; modelul ei este preexistent, livresc el însuși (eroina lui Mateiu Caragiale, Pena Corcodușa). Două tipuri de *decor textual* prezidează apariţia personajelor barbiene : cel nordic sau germanic, „burgul“ prin care curge un rîu crepuscular („Un rîu cu ape-abia de curg“ — Rinul idealizat) și cel dunărean

Scanned with OKEN Scanner

balcanic, similar, în ciuda diferenţelor de suprafaţă, prin datele fundamentale — peisaj static şi crepuscular şi acesta, tăiat de un fluviu leşios", „asmuţit cîmpiei" textului. Personajul este smuls lumii lui Anton Pann, reabilitat. Ne putem întreba de ce Barbu a preferat această lume compozită pentru a-şi plasa în ea figurile pitoreşti ? Răspunsul nu este deloc greu de dat, după părerea noastră. Lumea Orientului ne apare ca un spaţiu-model în ceea ce priveşte înflorirea textului. Orice alte considerente privind aşa-zisul balcanism etnografic sînt rizibile. Lume a celor „o-mie-şi-una-de-nopţi" şi a „poveştii vorbei", ea reprezintă, din punct de vedere livresc, un spaţiu exemplar pentru situarea oricărei experienţe de *translare textuală*. Un labirint imens, cu nenumărate căi, îşi închide privelişte a înmulţirii vorbei, imediat ce te îndrepţi către lumea orientală ; ea îşi ascunde pitoreasca şi sordida înfăţişare sub desenul complicat, *arabesc*, al textului.

În virtutea poeticii barbiene, poezia ca *abolire* este strîns legată de ceea ce se aboleşte, de realitate ; este tocmai efortul pe care Barbu nu încetează să-l pretindă şi a cărui lipsă o constată cu iritare în poezia engleză. Poate apărea curios pentru cititorul barbian faptul că, amator de poezie care să se întîlnească cu geometria, Barbu denunţă poezia insulară consacrată ca o întrupare a „lucrului uşor şi înaripat", a lirismului pur. Pentru el sus-numita poezie este aproape o ştiinţă şi „ea evoluează într-un cadru omogen şi general" [1]. Menţinerea ei în acele sfere eterate ale sentimentelor lipsite de corporalitate este spiritualizată şi abstractă ca universul matematic pur. Dar, în loc să fie satisfăcut, geometrul şi căutătorul de semne lirice pure este, dimpotrivă, iritat, nemulţumit, des-

[1] „Rînduri despre poezia engleză", în *Versuri şi proză*, ediţie de Dinu Pillat, B.P.T., Minerva, Buc., 1970, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

coperind în compensaţie că există şi un alt fel de a înţelege poezia decît acesta, fel exprimat de „pictura celor două Flandre“ şi greu de tradus în cuvinte, „poezia înţeleasă ca o mare senzualitate“, „echivalentul vorbit al unui Rubens, cu toată eroica proslăvire a singurei corectitudini (probabil „certitudini“ — n.n.) acordată nouă în această vale : dărnicia luminoasă a simţurilor“ [1]. Aspirant etern la rarefierile lirei, poetul o numeşte totuşi „acea limfatică permanenţă“, poezie desfăşurîndu-se în cadrul „unei spiritualităţi date de-a gata“, unde marile simboluri devin poncife goale, fără greutate. Este intrigat că „tocmai în ţara originară a empirismului“, poezia nu vrea să ştie de nici un amestec cu realitatea vie. Exemplele sînt luate tocmai din acei poeţi englezi pe care Barbu îi stimează mai mult : Tennyson, Shelley, Edgar Poe, Byron. Nici aşa-zisul „realism“ însufleţit de un „spirit pur“ nu-l satisface — este cazul americanului Wordsworth, la care „natura devine o mare galerie de tablouri murale didactice şi moralizatoare“ [2]. Recunoscîndu-se drept un continental, Barbu va opta pentru o poezie mai dificilă, dar abstrasă *din realitate,* purtînd grele amprente şi arome de pămînt, o abstragere *a posteriori,* un „cer dedus“, nu o poezie aprioric spiritualizată. Geometria (demonstraţia unei teoreme, de pildă) va trebui să aibă frumuseţea unui poem, iar poezia va trebui să se refugieze într-un cer intemporal, fără însă a uita locul din care a evadat, sau menţinîndu-se încă legată de el. Inspiraţia suprapămîntească „în care se complace lirismul britanic“ este considerată inferioară acelei poezii în care trăieşte „eterogeneitatea senzaţiei şi modul propriu al poeţilor de a-i reacţiona temperamental“. [3]

---

[1] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 193.
[2] *Ibidem,* p. 196.
[3] *Ibid.*, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

Vom observa în consecinţă că la Barbu se petrece următorul fenomen paradoxal : atunci cînd poetul evocă o imagine inchistată şi pură, „translată", trans-lucidă sau trans-reală, senzaţia care se degajă imediat din text este tocmai cea contrară, de prospeţime şi corporalitate, de vizual, olfactiv şi tactil ; exemple tipice ar fi cele legate de imaginea ciupercii „criptice", care sălăşluieşte „în pat de rîu şi-în humă unsă" sau a melcului *(După melci)*, desprins din grămada de foi ude, evocînd desfundarea aromelor primăvăratice sau, şi mai tipic, cazul poeziei *Uvedenrode*, unde „Olimpul translucid şi muzical" este evocat tocmai prin forfotitoarea rîpă invadată de gastero-pozi (senzaţie tactilă maximă !). Am mai remarcat în altă parte [1] cum aici chiar cuvintele luate izolat au o semnificaţie ce se bifurcă în sensuri contrarii : de pildă, „supra-sexual" are sensul de „asexual", situat dincolo de sexual, dar şi de suprasaturat de sexualitate, fără ca cele două contrarii să se excludă.

ABANDONAREA ÎN ŞI DE CĂTRE TEXT

Refuzul lui Nastratin de a coborî şi chiar de a răspunde la invitaţiile îmbietoare ce i se adresează este semnul unui egoism de o factură aparte ; nu este egoismul uman sau imoral, cum ne-am aştepta, ci închiderea în sine a personajului fictiv, care nu poate comunica, prin datul său, cu realitatea care îl creează şi de care este despărţit în mod fatal. (Acesta este, în ultimă instanţă şi sensul refuzului lui Hyperion : „personajul" nu poate ieşi din cercul strîmt al Textului în care a fost închis chiar de

[1] Marin Mincu, *Ion Barbu comentat*, Lyceum, Albatros, Buc., 1975, pp. 26—31.

Scanned with OKEN Scanner

către om ; realitatea îi apare tocmai lui „un cerc strîmt" și închis). Gesturile hogii pot fi foarte bine interpretate ca *răspunsuri* la îndemnurile pe care mulțimea i le adresează, pe cînd în realitate, ele rămîn indescifrabile sau oferă multiple posibilități (de fapt, infinite posibilități) de interpretare, tocmai pentru că *nu răspund* la nimic. Pînă la un punct, el pare amestecat cu realitatea. Abia finalul textului ne edifică asupra imposibilității comunicării ; altfel spus, abia în final figura se rupe și se distanțează definitiv de realitate. Să luăm din nou cazul lui Usher. Abia în final textul poesc se constituie și devine independent, prin moartea personajului. Urma de realitate care mai persistă în el pînă la sfîrșit, sub forma morții iminente, face ca textul să avanseze treptat și să se autoconstituie pînă la autoînchiderea totală. O problemă strîns legată de aceasta ni se pare a fi *abandonarea textului* de către autorul său și viceversa. Orice text, odată terminat, este, firește abandonat de autorul său ; abia astfel își capătă adevărata autonomie. Există însă și cazuri aparte de abandonare, care scot și mai mult în evidență acest fenomen. Părăsirea lui parțială sau definitivă, de pildă prin renunțare la scris (vezi cazul lui Rimbaud, dar și al lui Ion Barbu) sau prin moartea prematură a autorului (Eminescu, Edgar Poe, Lautreamont, Urmuz, etc ; cazurile, deși diferite, pot fi echivalate ca semnificație), în loc să dea impresia de nefinisat, nedesăvîrșit, fac un efect contrariu. Textele autorilor care, foarte tineri, s-au despărțit violent de scrisul lor dintr-o cauză sau alta, sînt cele mai incitante și sînt receptate, în ciuda „abandonării", ca texte *finite*, mai mult decît cele care continuă să se desăvîrșească în paralel cu senectutea autorului. Acestea din urmă par neterminate ca *texte*, chiar dacă, prin cantitatea operei suscită o viziune de ansamblu mai complexă.

Scanned with OKEN Scanner

La Edgar Poe finalul operei concordă de multe ori cu prăbuşirea unui edificiu sau cu submersiunea unei nave. Dar *edificiul,* ca şi *nava,* după cum am văzut, sînt *embleme ale textului* însuşi. Nava nu este decît o variantă simbolică a edificiului (vezi R. Barthes, care analizîndu-l pe Jules Verne, notează : „Nava poate fi realmente simbolul plecării ; în mod mai profund însă e cifrul îngrădirii. Predilecţia pentru navă constă întotdeauna în bucuria de a te închide perfect... a îndrăgi navele înseamnă în primul rînd a îndrăgi o casă superlativă, întrucît e iremediabil închisă ; nava, înainte de a fi un mijloc de transport, e un fapt care ţine de habitat“ [1]).

Folosind o parafrază, putem spune, de pildă, că, din punct de vedere al funcţionalităţii sale ca obiect de habitat, textul barbian este un *ciudat caic,* aşa cum cel al lui Rimbaud este un *bateau ivre.* Caicul barbian se neagă ca obiect concret pe măsură ce se apropie ; textul se creează în timp ce-şi autodistruge autorul. Textele fundamentale ale omenirii îşi abandonează subiectul creator tinzînd către anonimat [2].

Experienţa maximă a creării unui text coincide cu încercarea de a comunica în acelaşi timp cu textul creat, de a-l lua drept realitate deja constituită. Faptul este de o maximă „indigenţă“, cum se exprimă Barbu ; „indigenţa actului singular înscris în vidul unei butelii“. O lectură a textului poesc *(Un manuscris găsit într-o sticlă)* se impune chiar cu riscul de a ni se reproşa că cercetăm pe Barbu doar indirect. Nefericitul naufragiat (autorul „manuscrisului“), după ce propria navă este despicată de furia simunului şi rămîne singurul supravieţuitor, gata să se prăbuşească împreună cu epava sa în abisul unui

---

[1] R. Barthes, *Mythologies,* Seuil, Paris, 1957, p. 92.

[2] După dispariţia lui Homer ca „biografie“, tentativa se repetă şi cu Shakespeare. Aceştia sînt de fapt cei mai importanţi creatori de texte din cultura europeană.

Scanned with OKEN Scanner

vîrtej, are revelaţia apariţiei unei alte nave, supraetajate în raport cu a sa ; dimensiunea şi greutatea ei ameninţă să strivească epava, din înălţimea unui adevărat munte de apă. Poe insistă asupra aspectului straniu, suprafiresc al navei (şi cînd Poe insistă astfel, putem fi siguri că avem de a face cu autoreflectarea textului, cum am mai atras deja atenţia) : „La o înălţime înspăimîntătoare, chiar deasupra noastră şi chiar în vîrful crestei vijelioase, se ivea o navă gigantică de vreo patru mii de tone. Cu toate că se afla pe creasta unui val mai înalt de vreo sută de ori decît înălţimea ei, dimensiunile ei depăşeau în mod vizibil pe cele ale oricărei nave de război sau din cele ale companiei Indiilor Orientale care străbat mările". Naufragiatul este catapultat de pe o navă pe cealaltă chiar în momentul cînd uriaşul monstru se prăbuşeşte peste epavă scufundînd-o. Se petrece acum faptul cel mai straniu din nuvela respectivă, fapt pe care povestitorul nu şi-l poate explica în nici un fel. În primul rînd, *starea* pe care o încearcă este dintre cele mai tulburătoare : „Un sentiment căruia nu ştiu ce nume i-aş putea da puse stăpînire pe cugetul meu : o senzaţie care refuză orice analiză, pentru care nu sînt adecvate lecţiile trecutului, şi pentru care mă tem că nici viitorul nu-mi va da vreo soluţie. Pentru o minte formată ca a mea, această ultimă observaţie este un mare rău." Nu se ştie la ce serveşte ciudata navă, în ce categorie poate fi clasificată : „În cele din urmă mi-am făcut observaţiile asupra structurii vasului. Deşi este înarmat, cred că nu este o navă de război. Înzestrarea ei, construcţia şi echipamentul contrazic o astfel de ipoteză. Ceea ce *nu este*, nu-mi e greu să înţeleg ; ceea ce *este* mă tem că e imposibil de spus. Nu ştiu cum se face, dar examinînd cu atenţie modelul ei ciudat şi tipul aparte de arbori, dimensiunile enorme şi extraordinarul sistem de velatură, prova ei simplă şi severă şi pupa ei străveche,

Scanned with OKEN Scanner

din cînd în cînd în mintea mea își face loc o senzație a unor lucruri ce nu-mi sînt străine, și mereu amestecate cu atîtea umbre palide de amintiri, e un fel de memorie de vechi cronici străine și de secole trecute de care nu reușesc să-mi dau bine seama." Citatul pe care l-am reprodus pare de-a dreptul o *șaradă* a textului ! „Velatura" (care ne evocă atît *trama* sau *textura*, cît și aspectul material al cărții) „pupa străveche" (trecutul *textului* uman)... Dar să nu anticipăm. Echipajul acestei nave e poate cel mai straniu element al ei. Naufragiatul trece printre „marinarii" vasului, chiar pe sub nasul lor, fără ca ei să ia act de prezența lui : „A trecut mult timp de cînd am pus pentru prima oară piciorul pe punte [...] Oameni de neînțeles ! Cufundați în meditații de o natură pe care nu reușesc să o prind, trec pe lîngă mine fără să mă observe. Să mă ascund ar fi o adevărată absurditate din partea mea, pentru că *oamenii aceștia nu vor să mă vadă*". (s.a). Semnificația nuvelei este acum cu totul clară : în centrul ei se află un naufragiu singular, o îmbarcare forțată chiar pe nava *textului*. Cine pot fi acești ciudați marinari care nu-și văd semenul ? Naufragiatul lui Poe a nimerit pe o navă monstruoasă, pe nava Cărții. Chiar dacă echipajul ar dori să-l vadă, nu ar putea. Odată ajunși în acest punct, ne vin în minte atîtea și atîtea exemple de pătrunderi tentate în lumea textului ; literaturi întregi în care asistăm la călătorii în lumea umbrelor nu sînt altceva decît interogarea gravă, uneori exasperată a acestei lumi aparte, care nu este decît cea a *ficțiunii*, și care, deși este opera omului, îl intrigă cel mai mult. Să nu dăm decît două exemple. Ulisse, călătorind în lumea umbrelor, află de la Tiresias (model al *personajului fictiv* și în același timp model al autorului în general !) viitoarele sale peripeții, care nu sînt altceva decît textura epopeii în sine, al cărei personaj este. Dante, coborît în Infern, nu face

Scanned with OKEN Scanner

altceva decît să interogheze umbrele fanteziei sale şi să descopere *structura* de maximă coerenţă a unei *Commedii*, adică a *Textului* în accepţie dantescă etc.

Ciudaţii marinari de pe nava poescă vorbesc şi o limbă necunoscută ; iar nava este constituită dintr-un material care nu mai lasă nici un dubiu : „Am privit îndelung osatura navei. E construită dintr-un material necunoscut. Lemnul are o caracteristică ce mă surprinde, mai ales că-l face nepotrivit cu scopul pentru care a fost folosit. Mă refer la extrema lui *porozitate* (s.a.), care nu trebuie confundată cu faptul de a fi brăzdat, ca urmare a navigării lui în aceste mări sau cu putrezirea cauzată de trecerea anilor." E limpede acum că uriaşa navă nu este decît „un saturat de semn, poros infoliu" *(Dioptrie)*. De altfel, pe ciudatul vas, mai ales în cabina căpitanului, se găsesc, împrăştiate pe jos o mulţime de „stranii volume *in-folio*" (s.a.). Asistăm la imaginea unui *Text* uriaş, care înghite alte texte, *toate textele*, din vremuri imemoriale. Eroul însuşi este surprins în mod particular de faptul că imensitatea navei se datora creşterii ei în volum, în timpul navigării pe o mare necunoscută : „există o mare în care însăşi nava creşte în volum, precum corpul viu al marinarului". În text se găsesc aşadar depozitate texte în texte, cărţi în Carte. Cea mai incitantă întrebare rămîne aceea asupra direcţiei necunoscute a extraordinarului vas-fantomă : „A concepe grozăvia senzaţiilor mele este, cred, absolut imposibil ; cu toate acestea curiozitatea de a pătrunde misterele acestor înspăimîntătoare ţinuturi întrece pînă şi disperarea mea şi mă va împăca cu cea mai hîdă înfăţişare a morţii. E clar că ne îndreptăm într-o goană nebună către o *cunoaştere aţîţătoare* : către vreun *secret ce-nu-se-poate-comunica, a cărui urmărire echivalează cu moartea*. Poate acest curent ne duce drept către polul

Scanned with OKEN Scanner

sud. Trebuie să admit că o ipoteză, atît de nebunească în aparenţă, are oarecare probabilitate în favoarea sa“ (s.n.)

Actul poetic este văzut de Barbu, tot pe urmele lui Eg. A. Poe, dar trăgînd toate consecinţele unei *lecturi textualizante* a prozei acestuia, ca un drum spiralat în profunzimea propriei morţi, într-o concavitate spirituală extremă (vezi versurile : „Aule, exacte stări concave / Din extremă climă Edgar Poe“ — *O înşurupare în Maelstrőm).* Actul poetic, ca act suprem de cunoaştere, întrucît echivalează cu o experienţă extremală, este o anulare treptată şi ritmică a propriului eu, redus în ultimă instanţă la supunerea faţă de o lege oarbă şi la asistarea cea mai detaşată, dacă se poate spune astfel, la propria moarte ; acest fapt se dovedeşte însă singura cale de a te sustrage morţii („lege egalînd lunula năvii / Tîmplelor de apă ce reţii“). Poezia aceasta se înscrie tot în rîndul „parafrazelor“ poeşti. Eroul nuvelei *O coborîre în Maelstrőm* de Edgar Poe are prilejul să constate, chiar în timpul absorbirii lui în ucigătorul vîrtej, o *lege* salvatoare — anume că unele corpuri, cele de formă cilindrică, alungită (în fond, cele lipsite de individualitate formală, reduse la un stass, spunem noi) coborau mai lent în pîlnia îngrozitoare a vîrtejului. Legea, cu obiectivitatea ei implacabilă, este o violare a eului, a personalităţii lui ; totuşi, iniţial, ea nu a fost făcută pentru viol, ci pentru ordine („Viol aici, dar laudă şi ordin / Întîi, cînd îndoit un gînd născu. / O, însăşi larva rodului sfînt Odin / Prin fluvialul, falsul fosfor «tu»“). Cel prins în vîrtejul Maelstrőmului — eul, intermediar al oglindirii legii în ea însăşi — are prilejul să se observe pe sine, să observe legea şi totodată felul cum se comportă propria sa entitate sub acţiunea ei, felul cum se naşte ideea salvatoare sau — de ce nu ? — cum se instituie legea, cum se face o descoperire violînd opreliştea morţii. În unele poezii, cum este şi aceea la care ne

Scanned with OKEN Scanner

referim, reciprocităţile de sens sînt uimitoare. Acelaşi text, ba chiar acelaşi cuvînt, pare a afirma lucruri complet opuse. De pildă, „viol" : cine suferă acest viol ? Eul, salvat pînă la urmă, este cel ultragiat de ucigaşul *vîrtej* sau, dimpotrivă, el este cel care violează legea, scăpînd morţii ? Astfel de sensuri-ianus dau poeziei barbiene prestigiul ei de „text încifrat" şi deşteaptă cel mai adesea în cercetător un sentiment al timidităţii (vezi, în acest sens, şi poezia *Edict,* unde ultima strofă pare a afirma şi a nega simultan două lucruri complet opuse). Poetul constată aici (în *O înşurupare...),* în ultimele versuri, analogia salvatoare a legii cu raţiunea umană cunoscătoare ; această identitate duce însă la pierderea personalităţii umane — e vorba de recuperarea doar a unei inteligenţe larvare, umilitoare, de supunere la lege („O, însăşi *larva...* etc.), adecvată unui *fals fosfor,* unui „tu" iluzoriu. Dacă gîndirea omenească nu poate descoperi altceva decît funcţionarea mecanică a unei legi date şi dacă numai astfel se poate salva, prin supunerea adică la o lege care este în sine *aumană,* şi căreia intelectul brut nu-i este decît simplu instrument, atunci salvarea este de un preţ foarte mic. „Înşuruparea" este încă una dintre acele experienţe maximale, în care nu mai contează sacrificiul, ci garanţia cunoaşterii, fie ea şi negativă, pe un cîmp de bătălie în care sorţii sînt hotărîţi dinainte : „Cîştigate pulsuri, cîmp de săbii. / Tencuirii oarbe, garanţii / Lege... etc." Legea, cunoaşterea ei, e o garanţie pentru salvatoarea „tencuire" oarbă, adică pentru cufundarea în anonimatul salvator, care-şi are ritmul său lent, dar inviolabil. „Tencuirea" (variantă a „zidirii") este o altă metaforă barbiană (vezi *Nastratin Hogea la Isarlîc* unde insul „tencuit" în mulţimea pestriţă asistă la drama profetului hilar), sinonimă cu *anihilarea în text,* deci cu moartea, oglindirea, înecul etc. „Tencuirea" nu este decît o garanţie a recîşti-

Scanned with OKEN Scanner

gării pulsului", a revenirii la viaţă. Depunerea de bunăvoie a întregii individualităţi în anonimatul cel mai profund pare a fi un amanet sigur pentru a o redobîndi, chiar atinsă de o cunoaştere deloc încurajatoare. Pierderea celei de a treia dimensiuni, cea care dă relieful, este o jertfă matematic necesară pentru a dăinui.

Există, pe de altă parte, făcînd un ocol în pluralitatea de sensuri a poeziei, momente cînd *gîndul* (cel care se reflectă pe sine în ipostaza de supus), „larva rodului sfînt Odin", este el însuşi un viol adus eului obligat să se supună legii impersonale, acţiunii ei nivelatoare („tencuirii oarbe", iar în variantă, „sclave"). Întreaga *schemă* dialectică ce stă la baza poeziei este exprimarea sau sondarea poetică a unei legi din fizică însoţite de senzaţia ei, de trăirea ei, atît în planul conştiinţei, cît şi în cel al simţurilor. Legea ar putea fi formulată astfel : un corp protuberant („lunulă") poate fi făcut să adere sau să se înscrie în peretele („tîmpla de apă") a unui vîrtej cînd coeficientul său de convexitate este egal cu coeficientul de concavitate al vîrtejului. Strofa cuprinde un evident paralelism semantic între „lunulă" (aluzie la craniul omenesc, la capacitatea lui de cunoaştere) şi „tîmplele" vîrtejului. Cu alte cuvinte, posibilitatea minţii umane de a cunoaşte pozitiv este direct proporţională cu concavitatea (necunoscutul, lipsa) ce stă în faţa cunoaşterii. A avansa, a mări „lunula" este sinonim cu a adera la un univers şi mai concav (negativ) ; efectul dobîndirii unei astfel de experienţe nu poate fi decît starea deprimantă de „concavitate", atît de specifică celui pe care Barbu îl parafrazează. Eul nu poate lua cunoştinţă decît în mod negativ de sine ; poate cunoaşte doar propria incapacitate de a fi independent. O astfel de cunoaştere este iluzorie, izvorîtă dintr-un „fals fosfor" ce se reflectă pe sine numai în starea sa „concavă". Înţelesul pe care l-am dat aici „para-

Scanned with OKEN Scanner

frazei“ barbiene nu era străin de pana lui Edgar Poe, care așează în fruntea nuvelei sale un citat din Joseph Glanville (platonician englez, campion al agnosticismului, 1636—1680) : „Căile Domnului în lume și în pronie nu sînt ca ale noastre ; așa precum nici plăsmuirile noastre nu se pot măsura cu nemărginirea, cu profunzimea și neînțelesul lucrărilor sale, care sînt mai adînci decît fîntîna lui Democrit“ [1]. Poe însuși se informează științific din opera lui Arhimede (la lucrarea *De accidentibus in fluido,* lib. 2) care cuprinde și explicația că „un cilindru, rotindu-se într-un vîrtej, se împotrivește mai tare sorbirii lui și e mai anevoie tras la fund decît alt corp de aceeași mărime, dar avînd orice altă formă“ [2].

„Extrema climă Edgar Poe“ reprezintă așadar un punct extrem al cunoașterii poetice, stadiul ei cel mai înalt, acela în care *gîndirea se inspectează pe sine.* În nuvela poescă, Maelströmul este situat într-o extremală geografică : „...acum ne găsim aproape de marginea extremă a coastei norvegiene, la 68 grade latitudine, în marea provincie Norland...“ Și pentru Barbu, noțiunile ce desemnează *puncte geografice* trebuie luate ca niște repere simbolice ale procesului de autoreflectare a cunoașterilor de diverse tipuri și grade ; ele sînt numite „pămînturi“, „clime“, „insule“, „contururi“, „hărți“, „promontorii“ (vezi „jilțul Naibei al Pămînturilor Nalte“ — aluzie la nuvela *Cărăbușul de aur* a lui E. Poe), ca și „Spanii“, „Islande“, „Moscove“ etc.

O mulțime de sugestii se pot prezenta în continuare atenției noastre ajutînd la conturarea mai precisă a sensului experienței parafrazate după „Maelströmul“ poesc. Prin *parafrază* poetul efectuează nu o simplă operație de imitare

[1] E. A. Poe, *Scrieri alese,* Ed. Univers, 1979, p. 271.
[2] *Ibidem,* p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

a textului original, ci o extracţie a unor sensuri maximale, o suprapunere a lor sintetică, o obligatorie *coincidentia oppositorum,* din care sensul iniţial, fără să se piardă, iese sensibil modificat, revelabil pe o cale mai scurtă, dar infinit mai bogată, adică inepuizabilă. Avem configurat aici un proces de producere textuală unde *scriitura* şi *lectura* sînt concomitente, ca relaţie de intertextualitate dinamică. În cele trei catrene barbiene — e uimitor acest lucru — se răsfrînge o infinitate de sugestii survenite în urma unei *lecturi* poeşti foarte largi, ce reflectă un întreg sistem, o întreagă „climă". De pildă versul „O, însăşi larva rodului sfînt Odin", luat singur, trimite antene în numeroase direcţii, obscurizîndu-se şi luminîndu-se alternativ. O gîndire „larvară" se întrevede la început, blamată, dar şi compătimită, invocată, pusă în analogie cu sursa ei divină (Odin) ; un vierme divin în mijlocul unui fruct — astfel apare gîndul uman. E posibil însă, ca prin autointrospectare această gîndire să sufere o metamorfoză nebănuită, să se transforme din larvă în crisalidă, printr-o moarte sui-generis, moartea ca autoreflectare în sine. Rezultatul acestui proces coincide cu transformarea gîndirii în *semn,* acesta din urmă avînd şi el aspectul unei larve ; un rînd edificator se poate cita din alt text poesc în acest sens : în curioasa bucată *Hruba şi pendulul* în care, după părerea noastră, există toate semnele *intrării* şi *ieşirii* dintr-un text, eroul se simte purtat în jos, către locul torturii sale de o „procesiune de larve", care nu sînt, evident, decît semnele scrise ale textului care-l obsedează. O asemănare evidentă cu „coborîrea în Maelström" : ambele nuvele conţin coborîri rotitoare, adîncimi ameţitoare, pereţi imposibil de trecut, ieşiri la lumină bruşte, surprinzătoare. Poate nu e lipsit de interes să semnalăm observaţiile noastre privitoare la *Hruba şi pendulul :* extraordinara experienţă trăită de

Scanned with OKEN Scanner

eroul ei coincide punct cu punct cu incursiunea într-un text, mai precis, în propriul text, căruia povestitorul îi este actor şi martor (autor). Experienţă extremală sintetizînd figurat crearea şi lectura unui text ; din care, ca autor, el, eroul nu se poate smulge decît după un coşmar. Coşmarul bizar al autoreflectării textuale este *figurat,* ca de obicei, foarte limpede : ascultîndu-şi sentinţa de moarte dată de inchizitorii săi, eroul este atras de înfăţişarea lor *particulară,* stranie (pe care o au toate personajele de text în proza poescă) : „...nu mai auzii nimic. Totuşi, pentru cîtva timp, văzui, dar înspăimîntător de exagerate, buzele judecătorilor în togă neagră. Îmi apăreau albe, *mai albe decît foaia pe care scriu aceste cuvinte* (aceste „buze" sînt deci chiar ale foii de hîrtie, suprema şi sublima teroare a bietului E. Poe ! — s.n.), şi subţiri pînă la grotesc ; subţiri prin intensa lor expresie de inflexibilitate... de decizie ireversibilă... de dispreţ îngheţat faţă de durerea umană. Văzui acele buze din care emanau încă decretele a ceea ce pentru mine trebuia să fie destinul. Le văzui schimonosindu-se într-un verdict de moarte. Le văzui formînd silabele numelui meu ; şi mă trecură fiori pentru că nu erau însoţite de nici un sunet." Iată clare figurări ale gestului descifrării unei cărţi ! „Buzele" subţiri şi albe (file) rostind decrete imuabile (*scripta manent* — ceea ce a fost scris nu-şi poate schimba forma), rostirea silabelor propriului nume (caracterul tiranic al scrierii, care ne *numeşte,* ucigîndu-ne) neînsoţite de sunet (evident, caracterul înspăimîntător al unei vorbiri a-umane ; *vocea textului* nu se aude, ci se vede !), îngheţatul lor dispreţ faţă de durerea umană (deoarece sînt moarte, imobile) etc. Poe este obsedat (ca şi Kafka) mai ales de *caracterul inchizitorial* al scriiturii, de inumana sentinţă pe care orice text o cuprinde, sugerînd negarea tuturor celorlalte posibilităţi în care scrisul ar fi putut să apară.

Scanned with OKEN Scanner

Orice text este clădit pe o infinitate de „crime" care rămîn ascunse în el, îi alcătuiesc forţa şi autoritatea. Se prea poate ca Poe să figureze aici chiar şi tirania unui text care se autoscrie, cu drept de sentinţă asupra autorului torturat de forţa aceasta care-l domină. Dealtfel, întreaga nuvelă conţine *semnale* sau repere de neconfundat ale autoreflectării textului ; iată, de pildă, doar finalul nuvelei : Îngrozitoarea hrubă a inchiziţiei, care părea de formă pătrată, devine rombică, unghiurile ascuţite se micşorează, cele obtuze se măresc, iar cînd eroul este ameninţat ca peste cîteva clipe să fie strivit prin suprapunerea totală între aceşti pereţi de foc, pereţii se ridică (nici nu erau ataşaţi de pămînt !) lăsîndu-şi victima liberă. Nu se întîmplă altceva decît naturala închidere a unei cărţi (a unui *in-foliu)* după lecturarea sau, mai curînd, scrierea ei. O lume de spectre şi de torturi este astfel părăsită brusc şi prizonierul cărţii, al ficţiunii, se regăseşte din nou în realitatea cea mai palpabilă. Este şi situaţia eroului kafkian ce aşteaptă în faţa Porţii ispăşirea unei condamnări obscure pînă cînd devine personaj de text ; chiar aceasta era sentinţa pe care i-o lecturează paznicul : poarta respectivă nu e decît cea a intrării în text ; ea este ameninţătoare, lugubră, pînă cînd eroul ajunge în pragul „exhaustiei" textuale ; odată apropiată clipa morţii, simbolul se dă la o parte, iar descifrarea semnului e la îndemîna oricui. „Legea" textului este necruţătoare : pînă nu-şi anihilează definitiv eroul sau subiectul, textul nu s-a constituit. Astfel instanţa auctorială şi cea lectorială tind să se suprapună, demonstrînd autarhia absolută a spaţiului textual, rotindu-se la nesfîrşit într-un „vîrtej" ameţitor spre care nici nu se poate privi : orice stăruinţă în preajma lui devine periculoasă, prin strania atmosferă ademenitoare ce o degajă (mulţimea din Isarlîc se trage înapoi cu precauţie instinctivă în faţa ademenitorului

Scanned with OKEN Scanner

vîrtej lăsat de trecerea Hogii). Dacă E. Poe este obsedat de *teroarea inchizitorială* a textului, de *instanţa* lui imobilă, la un autor modern, cum este Kafka, „instanţa superioară", de *dincolo* de text este figurată printr-un *mecanism* diabolic *(Colonia penitenciară)* şi inuman care semnifică mai degrabă *absenţa oricărei instanţe*. La E. Poe *instanţa auctorială* şi cea *lectorială* coincid ; sentenţiozitatea textului îşi cuprinde teroarea tocmai în această *coincidenţă*, care nu lasă dubiu asupra sentinţei şi nu lasă loc pentru nici un fel de joc al presupunerilor în legătură cu posibila ei modificare. La Kafka neîncrederea funciară în existenţa vreunei instanţe superioare (de natură logică, simbolică etc. sau de natură auctorială, lectorială etc.) este generatoarea maximului tragism. *Inchiziţia*, ca figură a textului poesc, este prezentă şi sentinţa ei nu poate fi modificată, dar poate fi *înţeleasă* prin eforturi supraomeneşti, iar în această demontare a sensului ei este cuprinsă *salvarea*, fie şi la modul negativ, prin *ieşirea din text*, ieşirea din raza de acţiune distrugătoare a textului. La Kafka se conturează nişte instanţe sub formă de absenţă a lor : *Castelul* (simbol al autorităţii umane) şi *Tribunalul* (divin) sînt absente. Dezvăluirea absenţei, figurarea ei în toată goliciunea, duce la sentimentul *culpabilităţii* eterne. Omul este culpabil şi închis definitiv în teroarea textului, care nu numai că îi ultragiază identitatea, ci i-o distruge ireparabil, deoarece „lectura" integrală a textului este egală cu moartea *(Colonia penitenciară)*. Dacă E. Poe este intrigat şi în cele din urmă terorizat de figura textului ca *rezultat* final al unui proces de *căutare*, Kafka este la fel de terorizat de „procesul" infinit şi lipsit de sens al textualizării, atît prin *producere*, cît şi prin lectură.[1] *Absenţa de sens* în toate direcţiile textului devine la

[1] Vezi analizele deosebit de pertinente ale lui Livius Ciocîrlie, *Negru şi alb*, Cartea Românească, 1979, pp. 187—205.

autorii moderni simbolul predominant al morții. „Corăbiile bete", „vasele-fantomă", *corabia* în general, sînt prefigurări ale absenței textului, sau ale *căutării* lui. Căutarea poescă se închide însă în cele din urmă în *descoperirea textului* ca teroare inchizitorială. Căutarea kafkiană este un avatar care nu se încheie niciodată, deoarece textul său obsedează *nu ca sentință, ci ca proces.* Acest proces nu este cel *auctorial,* ci mai mult cel *lectorial,* care nu încetează niciodată și nu pronunță niciodată o condamnare definitivă, dar nici vreo achitare definitivă.

Personajul textului modern nu mai are nici un fel de consistență ; dacă la E. Poe *figura* personajului prezintă niște mărci inconfundabile, care avertizează pe cititor de la bun început despre existența lui, la Kafka el nu are chip nici nume, nu are unitate caracterologică sau comportamentală nici măcar la modul insolit ; inconsistența sa este o marcă a absenței sale, sau a existenței sale sub formă de absență : despre Klamm din *Castelul* se spune că „arată cu totul altfel cînd sosește în sat, și altfel cînd îl părăsește, altfel înainte de a fi băut bere, și altfel după ce a băut, altfel cînd e treaz, și altfel cînd doarme, altfel cînd e singur, și altfel în convorbire, și, ceea ce e ușor de înțeles, după toate astea, cu totul altfel sus, la castel." Iată o perspectivă umoristică împrumutată neașteptat de Kafka !

În literatura tradițională am putea distinge două genuri de personaje : unele corespund unui *ideal auctorial,* unui *eu* care se auto-cunoaște în text ; altele sînt mai degrabă *personaje lectoriale,* adică materializări ale *lectorului* căruia autorul caută să se adreseze. În acest sens, Ion al lui Rebreanu, Julien Sorel, Rastignac etc. sînt personaje lectoriale, în timp ce Ștefan Gheorghidiu, eul proustian etc. sînt personaje auctoriale. Personajul kaf-

Scanned with OKEN Scanner

kian nu mai este nici auctorial, nici lectorial el este o inconsistenţă la ambele nivele ; un *nimeni* înfricoşător prin absenţa sa totală, prin pulverizarea maximă de care dă dovadă. Acest nimeni este *mecanismul* diabolic al textului, care prin continua sa relativizare se dezantropomorfizează.

FIGURA FEMININĂ A POEZIEI

Pentru a înţelege abolirea totală a personajului din textul barbian, trebuie să urmărim mai întîi avatarurile sale, căile prin care el se abstractizează treptat, dispare, chiar acolo unde ne-am aştepta mai puţin. Dispariţia are loc la Barbu tocmai printr-o *exaltare* a figurii lui, printr-o neaşteptată ancorare în concret, printr-o identificare cu realul ca atare. În aşa-zisa erotică barbiană se pot uşor descoperi mărcile inconfundabile ale unei figuri abstracte care prefigurează absenţa totală a subiectului din lirică şi trecerea la acel „act clar de narcisism".

Ar fi cu totul impropriu să-l considerăm pe Ion Barbu un poet erotic. Poeziile sale sînt „ocazionale" erotice ; cu o reputaţie de invidiat în ceea ce priveşte atracţia către aventura erotică ocazională (orice reputaţie transformată într-o legendă este însă suspectată de hiperbolizare), în poezia sa vom întîlni fie menţionarea exactă, cu nume şi adresă, a unei femei (în dedicaţii, epigrame, scrisori etc.), fie menţiunea cea mai abstractă, cea referitoare la figura femeii în general. Problema nu ne preocupă decît în calitate de „motiv" ce deţine o importanţă topologică egală cu cele discutate pînă acum. „Erotismul" barbian cunoaşte, surprinzător, cam aceleaşi note caracteristice ca şi cel mallarméean. În primul rînd, atributul *răcelii* con-

Scanned with OKEN Scanner

cretizat în ochi, părul, vestmîntul unei femei sînt motive secrete ce suscită dorința de apropiere. Dacă Mallarmé este fascinat de albastrul rece, înghețat, al ochilor Mariei Gerhard (soția sa) — „picături din lacul Leman", Barbu vorbește la rîndul său de „rusalca unui iezer scandinav". Dar exemplul tipic este poezia dedicată sugestiv „Unei femei din nord". Deși ocazională (aventura „reală" este narată într-o scrisoare către Tudor Vianu), ea cumulează trăsături de o indubitabilă tipicitate. Iată, de pildă, două versuri pur evocatoare ale aventurii erotice : „Mi-ai lunecat în brațe, ai desfăcut fuior / Tot părul, ca un galben, întins, eter de miere". Părul devine aici o complexă metaforă a „azurului" (arhetipal în poezia barbiană, ca și în cea mallarmeeană) care are o clipă de deschidere revelatoare, de desfoiere („fuior"), ca și evantaiul mallarméean. Asemenea *metafore ale deschiderii* mai întîlnim în numeroase poezii barbiene : „harfele resfirate" *(Din ceas dedus),* „păios de raze" *(Lemn sfînt),* „clăile de fire stîngi", „fînul razelor" *(Grup),* desfacerea în evantai a cozii de păun *(Păunul)* etc. Desfoierea, deschiderea sînt doar fenomene ce simbolizează manifestarea în sensibil a unei idei, revelații ale unei realități intangibile. Eterul, atît de intangibil și de rîvnit în alte locuri ale poeziei barbiene, devine aici „eter de miere". Iată o asociere de cuvinte pe care Edgar Papu ar fi interpretat-o, fără îndoială, ca pe o sinteză a celor două categorii poetice, *departele* și *aproapele,* [1] ca în „floarea albastră" a lui Eminescu, eterul corespunzînd departelui absolut, iar mierea, prin sugestia imediată a senzației de dulce și prin culoarea caldă, fiind întruchiparea apropierii visate. Aceasta din urmă estompează reflexele metalice ale geometriei artificiale a acestei „cucoane de văluri și mătăsuri", conform și scrisorii adresate lui T. Vianu, din care citățm : „acumulat deasupra

[1] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu,* Minerva, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

cefii un fel de melc de aur, un ornament greu și mat, un păr cum n-am putut nicicînd să-mi închipui“ [1]. Scrisoarea către Vianu este un fel de variantă a poeziei, încît ne vom putea permite să le privim ca un tot. Părul femeii, strîns sub formă de ornament cu reflexe metalice, comunică o răceală ce promite, paradoxal, căldură, apropiere ; analog, ochii, priviți de aproape, fascinează prin adîncurile lor, care deschid un „eter fibros“ :„Pe urmă i-am încadrat capul și am ținut-o așa la fereastră în lumina alternativă a felinarelor. Ce-am văzut atunci... Un lucru din lumea cealaltă, un cap plin de gînduri într-un eter fibros“ un eter deci, făcut palpabil, materializat în mod miraculos, avînd fibre materiale, ca o țesătură. Puterea de seducție a „nemțoaicei“ stă în dubla natură a feminității ei — albeața și răceala, închiderea în sine — acestea din urmă sugerînd pe plan erotic ceea ce în plan metafizic semnifică eterul îndepărtat și refuzat, și totodată promisiunea apropierii și a căldurii. Femeia barbiană este posesoarea rară a unei „mieri eterice“, așa cum *poezia* însăși este în subtext ; purificată de contingențe, ea trimite totuși la un *semnificat corporal,* negat și totuși încă prezent, sub forma negației conservate în *urmă.*

Poetul preferă răceala și misterul femeii blonde și imaculate (în care se recunosc îndepărtate trăsături eminesciene, modernizate însă, printr-o aspirație care tinde să se realizeze în imediat, nu în reverie, ca la Eminescu), al nordicei care sugerează translucidităţea lacurilor și răceala gheţarilor și sugerează, nedezvăluită, promisiunea de căldură și senzualitate maximă. Pentru așa-zisa reverie erotică barbiană, ea reprezintă „supremul bine“, „dulceața“ și „minunea“ unică pe care o ascunde orașul, nordic și el, însă ermetic („țestos și ferecat“), retras în cara-

[1] Gerda Barbilian, *Ion Barbu, Amintiri,* Cartea Românească, 1975, p. 94.

pacea-i ostilă (în care recunoaștem *textul* figurat ca *burg*), greu de asaltat pentru străinul meridional („omul oacheș venit din Valahai"), „cititor" suprasaturat de aromele prea brute ale realității. Aventura rămîne doar pe jumătate reală, petrecîndu-se noaptea, la lumina vagă, deși „scumpă" ca o „bură", deci rece, a lămpilor de la ferestrele caselor. Ochii străinei (poezia însăși este „străină", stranie sau are un efect de *stranietate !*) deschiși pe jumătate („ochi în jumătate ce vor să spună : hai !") apar ca „doi umezi de muguri" pe „crengi de vis". Gestul erotic este îndrăznit „cu foarte mare frică", pentru a nu destrăma misterul, și nu a provoca eventual surpriza unui eșec asemănător eșecurilor erotice obișnuite în vis. Experiența, în ciuda caracterului ei ocazional, este privită de fiecare dată ca atingere a unui absolut ; ea se dovedește autentică, dar și „rară", adică într-un fel imposibilă pentru cel care trăiește, dar și visează în același timp („Că eu visez..."). Experiența barbiană cuprinde de fiecare dată o bună doză de exorcism erotic ; femeia reprezintă un mister tot atît de ireductibil ca și potirul mistic al Graalului („Că din potir femeia-i..." citim într-o variantă a motto-ului poeziei de mai sus). Dar ceea ce ni se pare într-adevăr simptomatic este caracterul *neconfesiv* [1] cu care poetul investește orice aventură erotică. „Aventura" este trăită nu atît pe plan personal, ca noutate existențială, cît ca repetare a vreunei faimoase scene desprinse *din literatură*. Încurcăturile eventuale sînt rezolvate pornind de la prestigiul cazului literar din care reiese cum a fost rezolvată o situație asemănătoare. De pildă, mărturisirea pe care poetul o face în scrisoarea adresată lui Vianu în legătură

[1] Demonstrația care urmează a fost prezentă în lucrarea noastră *Ion Barbu comentat*, Albatros, 1975, dar rațiuni diverse l-au făcut pe redactorul cărții (Ion Nistor) să mă oblige s-o elimin atunci.

Scanned with OKEN Scanner

cu cucerirea „străinei", a „femeii din nord" : „Unde s-o duc ? La mine, imposibil. Dacă ai vedea-o, ai înţelege pentru ce. [...] La hotel — nu puteam să propun asemenea lucru ! Atunci, atunci... *literatura !* Vezi că tot e bună la ceva. Ai ghicit ? Mme Bovary, scena trăsurii, providenţiala, blagoslovita *scenă a trăsurii !* Dumnezeu a făcut să-mi treacă prin cap. I-am împărtăşit intenţia şi-am simţit braţul că-i tremură, recunoscător" (s.n.). Nu este vorba doar de abilitatea îndeobşte cunoscută a cuceritorilor de profesie, a Don Juanilor înnăscuţi, ci de ceva calitativ deosebit ; poetul trăieşte realmente *experienţa amoroasă* ca pe o experienţă estetică, ba chiar se poate spune că nu o poate trăi *decît în acest fel.* Gestul are nevoie de existenţa unui *decorum* spiritual şi, chiar atunci cînd aprenţele sînt împotrivă, el ştie să găsească justificările cele mai neaşteptate, pentru a-şi putea *integra* preferinţele de moment. În scrisoarea succesivă celei citate este narată lui T. Vianu o altă experienţă, de semn opus celei dinainte ; de la „potirul propagat" al „femeii din nord" se trece direct la lipsa totală de mister, la sordidul cel mai trivial ; justificarea o găseşte însă Ion Barbu tot în planul estetic. Citäm : „Pe străzile cu afluenţă echivocă în care mă angajasem (poetul se întorcea tocmai de la «femeia de mătase, parfum şi crin alb» — n.n.), o urîţenie de curvă, şi bătrînă şi murdară îşi încîlceşte privirile în ale mele. Mă, tu ai să înţelegi fără alte lămuriri şi analize : aşa, din cabotinaj sexual, din blestemata nevoie de contrast şi *tocmai* fiindcă eram epuizat, mulţumit şi fără nici o apatenţă... iau curva cu mine. Se mai amesteca şi altă prostie : un *creştinism de proastă literatură,* un capriciu de jertfă cu orice preţ" (s. n.). Mai ales această din urmă justificare („creştinismul" umilirii cărnii şi al compasiunii faţă de aproape) este complet gratuită şi de-a dreptul *livrescă.* Dacă urmărim cu atenţie corespondenţa, justifi-

Scanned with OKEN Scanner

cările estetice nu lipsesc niciodată. O „tînără şi elegantă Else" îl aşteaptă pe poet la un pod peste gîrla Leine ; el nu uită să-i specifice prietenului în scrisoare că „podul e de piatră înverzită, lucrat în grotesc (iată şi *decorul* „grotesc" al textului — n.n.) — şi mă voi forţa o clipă să prezint Hanovrei cuplul Dante—Beatrice, toutes proportions gardées" [1]. Scrisorile amoroase sînt apreciate grafic şi stilistic : „E o scrisoare cu inflexiuni şi legănări şi tăcute promisiuni : perechea grafică şi stilistică a armoniilor ce numai eu cunosc !" [2]. Îndrăgostitul însuşi îşi deghizează numele literar — scrisoarea este semnată „Brabantil de Brabantillac". Tot ce i se întîmplă este de domeniul „romanului" de aventuri şi al „baladei", ba chiar are tangenţă strictă şi cu matematicile : „Am rămas la Koblenz... ca să mi se întîmple ceva de roman şi baladă. Ai să înţelegi din cele ce ţi-oi spune înclinarea-mi pentru aventură şi să recunoşti în ea continuitate cu *preocupările* (! !) *mele matematice*. E la urma urmei *gustul pentru noi combinaţii de posibiluri* fără «l'embarras du choix»" (s.n.). În acest fel, pentru Barbu valorile apar inversate : experienţa trăită este doar o confirmare a celei matematice şi literare şi nu invers, cum ar fi normal. O fată întîlnită întîmplător este cititoare a lui Strindberg şi eroinele acestuia îi plac „mai ales" — mod de a sugera că tînăra este ea însăşi din categoria eroinelor amintite. Asupra partenerei alese sau oferite de întîmplare pluteşte întotdeauna, acoperind laturile prozaice, „raza" hiperbolei. Vianu este aspru admonestat fiindcă nu aderă la acest joc nevinovat al apetenţei de fictiv şi aşează totul într-o lumină crudă : „Pîngăritor al marilor elanuri, Sancho Panza călărind măgăriţa defăimării, Nefericit negator, Origene veninos şi netrebnic, Idioate !", îl apostrofează

[1] Gerda Barbilian, *op. cit.*, p. 112.
[2] *Ibid*, p. 107.

poetul, simţindu-se apoi constrîns să-şi deconspire arta de „*colaborator al realului*“ şi s-o justifice : „Poate că doamna Lieb (femeia din nord — n.n.) n-avea tocmai 29 de ani, ci încă o decadă în plus ; poate că era numai văduva unui ofiţer superior şi nu tocmai a unui general refugiat ; poate că părul nu era tocmai culoarea aurului mat, ci bătea puţin într-un roşu democratic... Dar ce înseamnă toate astea ? Revendic pentru mine rolul de *colaborator al realului !* Pentru corectarea discretă a detaliilor şi un ansamblu mai potenţat, înfrunt orice ! Pour le «potencé» — vers la potence ! Aşa sună deviza mea“. [1]

Poetul ţine să sublinieze că sîmburele experienţelor sale este totuşi adevărat şi că nu a dat înapoi decît „în faţa ireverenţiosului absolut“. [2] Deşi demascat cu cruzime, el nu renunţă la obiceiul său de a „brabantiliza“ şi se arată în continuare indignat de incapacitatea prietenului de a aprecia ceea ce el îi prezentase ca armonii nemaivăzute : „Cum poţi vedea o babă cu gura pînă la urechi, chiar în acea nenorocită poză, unde singură dispoziţia umbrelor şi luminelor, precum şi bicicleta, strică exquisa armonie ? Cum ?“.

Femeia barbiană nu are deci decît un slab suport real, atît cît să nu jignească un gust „brabantilizant“, care nu este lezat decît de „ireverenţiosul absolut“ ; ea este „dedusă“ dintr-un arsenal de „figuri“ fictive şi implicată într-un gestuar scris dinainte.

În *Dedicaţie,* ca şi în alte texte, o nouă sugestie vine să completeze figura femeii barbiene. Este vorba de *genul* ambiguu al acestei misterioase creaturi care, desigur, trebuie văzută ca un dublu întrezărit sau măcar ca o ipostază a acestui dublu, confundîndu-se cu o altă „figură“ ideală, aceea a Poeziei. Astfel constatăm indirect că reveria

---

[1] Gerda Barbilian, p. 115.
[2] *Ibidem,* p. 117.

erotică barbiană nu este decît învelișul de suprafață al unei reverii mai profunde și mai cuprinzătoare, aceea a fictivului din poezie, *reveria textuală.*

Chipul descris în *Dedicație* pornește, ca și în alte „dedicații" (poezii ocazionale), de la un portret real, frapant prin originalitatea liniilor. El evocă în primul rînd un fel de *alogenie* a rasei, atît de revelatoare pentru poet. Care sînt caracteristicile acestui portret ? În primul rînd, „Falangele acelei oboseli / De alge dezlegate către sud" ; avem deci de a face cu un chip „fané" în genul mallarméean, însă cu o notă în plus : este vorba de o oboseală rafinată, un fel de boală a trăsăturilor fizice, minate subteran de intelect, la care se adaugă o notă de mister atemporal, o „umbră din străine seri" (sau din „serile care se întorc de demult", ca în *Craii* lui Mateiu Caragiale), un fel de aură mitică adăugată direct peste realitatea concretă. Această figură, deși feminină, amintește vag, deocamdată prin datele de mai sus, de un fel de mag medieval, în ale cărui încarnări suprapuse s-au stratificat mai multe genuri în spețe. Chipul este relevant deoarece cuprinde amintiri șterse, vechi sugestii reactualizate, mai ales „o cadră" vizionată în trecerea printr-un „burg" germanic : „La Dűsseldorf, o cadră-n Bolkenstrasse...", aluzie la un portret al lui Heinrich Heine, numit aici „Evreul Botezat" (cu majuscule, deci luat drept arhetip al alogeniei). Mîinile, și ele o dovadă tipică de „fané", au în ele o surpare molatică, sugerînd „cascada" (decăderea) unei „rase" (care nu este alta decît a personajului fictiv) și țin, mai mult „înfășoară" (gest tipic al mîinii formate și deformate de tirania condeiului) „cărbunele" uzat. Aluzia citită mai atent, și la propriu, este de fapt metaforică (în sens de *metaforă textuală) :* mîna descrisă nu este decît un condei și nimic mai mult ; a „înfășura" are aici și sensul neevident de a „masca", a „ascunde" (ca și alte cuvinte barbiene

Scanned with OKEN Scanner

care, pe lîngă înţelesul lor profan şi chiar pe lîngă înţelesul metaforic obişnuit, capătă un reflex autosemnificant, de *metaforă textuală* [1].

O identificare ciudată se produce aici între portretul feminin evocat (cel despre care este vorba în dedicaţie) şi cel al lui Heine ; ambele chipuri par să comunice (prin izbitoarea lor asemănare) acelaşi mesaj — o strofă dintr-un lied heineean este introdusă în text ca atare : „Stinse flăcări. Arsă, struna / S-a lăsat în arcul lirei / Cartea singură mi-e urna / Cu cenuşile iubirii". La ambii poeţi surparea fizică se face în profitul poeziei, al literei scrise a cărţii. Iată dovada a ceea ce anticipează mai sus, anume că femeia ca simbol e un simplu pretext pentru excavarea din profunzimile spiritului a figurii ideale a Poeziei. Chipul evocat se sintetizează astfel : „Tu, salt, tu, creşteri stîngi, urzică-nalbă / (din nou aluzie la hibridul tipic între puritate şi nocivitate, între perfect şi imperfect din punct de vedere formal ; alogenia, ca „expiere în amestec" este un fel de garanţie a unei scriituri rare, mai precis a „purităţii poetice) Acestui scris valah, ca din Sion / Ridici o nevăzut de scumpă nablă / Şi — adiată — boarea altui zvon". Desigur, trebuie să lăsăm deoparte faptul că poezia în discuţie este un omagiu adus unei binecunoscute poete ; pentru Barbu orice „ocazie" este exploatată pentru afirmarea principiului său poetic. Surpriza este totală : dintr-un chip atît de heteroclit se degajă cea mai preţioasă cîntare, *nabla* străveche ebraică (poetul glosează singur termenul într-o notă adăugată în numărul următor al Revistei Fundaţiilor Regale, unde apăruse poezia : „(...) Nabla era un instrument musical la vechii ebrei", iar Romulus Vulpescu precizează : „E

[1] Termen folosit de Livius Ciocîrlie, *Negru şi alb*, Cartea Românească, Buc., 1979, preluînd termenul „metaforă structurală" al lui Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1967, pp. 135—142.

vorba de autohtonizarea lexicală a lui *nabel* sau *navel*, specie de harpă sau de psalterion ebraic". [1] În dispreţul scrisului „valah", repudiat probabil pentru faptul că e linear şi prolix, poetul are revelaţia notelor cîntării din Sion, a sunetelor unei „nable" întrezărite, dar niciodată auzite. Strofa ultimă este explicită în privinţa trimiterii clare la poezia „pură". Dedicaţia însăşi se deconspiră :

„Un cînt de mat argint al palei Nine
Mai greu ca orbul lunei îl socot.
Curînd un glas vom fi suind în tine,
Cum Heine sună-într-însul versul got".

Versul got şi cel din Sion — iată două posibile ipostaze ale versului sperat, ambele sugerînd vechime imemorială, rafinament „fané", gravitate mistică, toate izvorîte din împerecherea stranie între pur şi impur, între tipuri şi „rase" poetice. Mai interesantă este unificarea versului got cu cel ebraic — unificare care izvorăşte ca idee din simpla observare a unei asemănări fizice. Ceea ce este ireductibil în cele două moduri de cîntare poetică, ceva indicibil le apropie peste timp ; anume conceptul însuşi de cîntare, sîmbure atemporal, pentru care cele două moduri nu sînt decît superlative ale „modului lirei".

În *Protocol al unui club Mateiu Caragiale* vom întîlni din nou exaltarea unui anumit gen de artă : puritate ţîşnită din sintezele cele mai impure. Artă circumscrisă în metafore geografice : „Vis al galeşei Floride şi-al ostroavelor Antile". Poetul apelează din nou, cum am mai arătat, la simboluri cartografice cu contururi vagi, mereu parcă supuse metamorfozelor, un fel de idealizate pămînturi în formare (epitetul „galeş" are aici sensul de „ingenuu",

[1] Ion Barbu, *Poezii*, p. 81.

neprecis, neformat, ca și în binecunoscuta formulare barbiană „chenar ingenuu și rar al Greciei ocolind o mare"). Arta lui Mateiu e o floare rară, o „orhidee" (în genul vocabulei abstracte „une fleur" a lui Mallarmé) țîșnită din contrastul plin de complementarități al crailor : pe de o parte, Pașadia, „de atlaz tulip, în creștet încheiat cu cap de mort" (atenție la acest rar blazon purist : floarea transformată în simbol al morții ; capul de mort este desigur tot o „floare" mallarmeeană), pe de altă parte, Gore Pirgu, „scuipat de însăși tusea verde a spumelor putride", monstru aproape ireal ce „freamătă-n jiletcă de rîios batracian". Această sinteză poate fi rezumată fie în figura, purificată prin moarte, a Raşelicăi Nachmanson (o altă Răsturnică) ce zace prinsă „într-o rouă de poleiuri" (purificare dublă — prin moarte, ca și prin „cetluirea" ei în paginile cărții lui Mateiu), fie prin aceea a Penei Corcoduşa, care ascunde și ea o dublă natură : un trup „scăzut" sub umilele „velințe" și un suflet închis într-un „orb mormînt de raze", sanctificat adică în memoria cavalerului Guard, iubitul ei din tinerețe. Ambele personaje sînt însă nemurite prin memoria cărții, în adevăratul înțeles al cuvîntului. „Roua de poleiuri" ca și „mormîntul de raze" nu sînt decît figurări ale operației pe care cartea o săvîrșește în chip implacabil — moartea personajului, *scăderea* sa în volum sub „velințele" aparent precare ale filelor unei cărți, închiderea într-un mormînt strălucitor în sine, dar „orb de raze", ca și soarele negru al ficțiunii. Figura Penei este însă mai puternic receptată decît aceea a Raşelicăi ; un atașament profund și o compasiune încărcată de afinități îl leagă pe poetul nostru de această „aspră floare de maidan" a prozei mateine, pe care el o va recrea în chipul „celeilalte surori, roabă aceleiași zodii", Domnișoara Hus.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce posedă „slova mateină“ (în viziunea lui Ion Barbu, desigur) este posibilitatea rară a sintezei, a *închiderii,* dacă ne e permis să pendulăm în continuare pe această polarizare ; Mateiu reprezintă „o boltă de antene“, o încarnare a „despletitelor idei“ (se poate citi „resfiratelor“ idei ; vezi „harfe resfirate“) ce plutesc în proza veacului. Cu privire la acest elogiu înălţat lui Mateiu, Barbu publică alături de textul poeziei un fel de scrisoare către un corespondent închipuit : „Îţi trimet cea mai înălţată poezie a mea, poezia închinată lui Mateiu. Aş vrea ca fiecare admirator al Crailor s-o ştie pe dinafară. În definitiv e singurul lucru inspirat ce am scris, aşa cum traducerea din *Richard III* închide singurele versuri geniale ce am comis vreodată (osîrdia fiind a mea, iar geniul, al marelui Will“) [1].

Pena Corcoduşa nu este în viziunea lui Ion Barbu un personaj oarecare, ci „spiritul unui loc“, adică, cu alte cuvinte, *figura* adecvată unui *decorum* dat ; citäm din *Răsăritul Crailor :* „Căci spiritul acestor locuri a fost numit : înnoptata arătare a precupeţei Pena ridicată prin arsele vămi ale pătimirii şi nebuniei aproape de sfintele Trepte — ce flamură vreţi mai vrednică pentru oraşul vostru creştin ?“ Pena este o *mucenică* a unei *Scripturi* autohtone ; în mod învederat, Barbu face deosebirea necesară între cărţile de rînd şi cele pe care noi le numim în lucrarea de faţă *texte ;* există după părerea sa cărţi „pieritoare“ (încercări neizbutite de textualizare — n.n.) şi „Scripturi“ (texte modelizante închise, prin statutul lor de modele, reuşite indubitabile ale actului de textualizare) ; citäm : „De aceea *Craii de Curtea Veche* părăseşte rafturile cărţilor pieritoare pentru a se aşeza printre Scripturi. Nu cunosc meditaţie mai gravă asupra ticlurii şi aventurii Fiinţei (fapt echivalent pentru noi cu „ti-

[1] Ion Barbu, *Poezii,* p. 84.

cluirea și aventura“ Textului [1] — n.n.) ca această carte de înțelepciune, pe care un act de discreție și gust o disimulează sub grele catifele de pitoresc oriental“.

De unde vine prestigiul „scriptural“ al *Crailor* ? În primul rînd din natura „planetară“ și nu biologică a personajelor, care „sunt numai în al doilea rînd oameni, dar în primul : axe universale“. În al doilea rînd, din faptul că *figura* ce stă la baza romanului este un triptic, *Pașadia-Pantazi-Eu,* resorbit în Pirgu ; figură emblematică, „grup stelar“, un fel de trinitate demonică, ale cărei trăsături ambigue, într-adevăr, numai Pirgu le posedă în sens absolut la modul negativ. Figura este desfășurată, *procesualizată,* prin introducerea ei în acțiune, pînă la epuizarea totală a „calităților“ (sau „istovirea“ ei, cum se spune în cunoscuta *Din ceas dedus...)* Citățm : „Matematicienii și poeții vor înțelege, singurii, taina acelui procedeu de «Exhaustie», de epuizare a calităților unei figuri — generoasă și liberă construcție a transcendenței. Lumile matematice sunt vizibil exterioare ; numai elanurile somatorii, virtuale acumulări de operații le leagă. Extremele bogății, onoruri, frumuseți și vicii, atribuite de Matei Caragiale personagiilor sale, sunt de aceeași natură cu infinitatea de operații care ne dezleagă de o lume de ființe algebrice, pentru un grad superior de transcendență. În literatură, idealitatea se obține printr-un asemenea exces de dărnicie“. [2] „Dărnicia“ din finalul citatului este una și aceeași cu cea observată de poet în „pictura celor două Flandre“, îndeosebi în pictura lui Rubens ; personajele lui Mateiu încetează de a mai fi concrete tocmai prin „dărnicia“ în exces a toposului, care le pune în seamă

---

[1] Jacques Derrida susține că „Le nouveau statut — à trouver — est celui des rapports entre l'existence et le texte, entre ces deux formes de textualité et l'écriture générale dans le jeu de laquelle elles s'articulent“ (*L'écriture et la différences,* p. 272).

[2] Ion Barbu, *Poezii,* p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

absolut tot ceea ce li se potrivește, toate calitățile ce derivă din „figura" lor „planetară", făcînd din ele pure ficțiuni.

Dar dovada cea mai clară pentru noi, ca și pentru Ion Barbu, a calității scripturale a romanului respectiv este autofigurarea binecunoscută a schemei sale în visul unuia dintre personaje : „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei preasenine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmîntați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrșit. O lină cîntare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupră-ne ; răscumpărați prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborîseră prapurele înstemate și una cîte una se stinseră cele șapte candele de la altar. Și plecam tus-trei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului." Apusul apocaliptic al Crailor figurat în acest fragment de roman, prin binecunoscutul procedeu de *mise en abîme,* reprezintă din punctul de vedere atît de avansat al unui avizat cititor de *texte* ca Ion Barbu o recuperare a lor definitivă, un *răsărit nocturn,* adică trecerea în planul ficțiunii : „Da, «asfințul Crailor» ; dar în cealaltă parte, odată cu stelele Scorpiei, răsăritul unui sens tragic și nou pentru această Vale" [2]. Ar fi de observat

[1] Mateiu Caragiale, *Opere,* ediție definitivă, Fundația pentru literatură și artă, 1936, p. 127.
[2] Ion Barbu, *Poezii,* p. 334.

că aproape fiecare operă conține o astfel de *mise en abîme* (răsfrîngere în profunzime), dar fiecare trimite pe planul profunzimii alte elemente ; unele răsfrîng doar figura personajului principal (vezi *Morometții* lui Preda, unde figura eroului apare modelată în lut ars), locul sau *decorum*-ul (oglinzile din anumite tablouri picturale, reflectînd atelierul pictorului în care e atîrnat pe perete chiar tabloul respectiv, acesta auto-conținîndu-se). În cazul *Crailor,* ca și în cazurile fericite ale altor mari *texte* literare, se răsfrînge în profunzime, simbolic, *operația* care dă naștere *textului ;* în cazul nostru, un „asfințit" cu sens întors.

Orice apus figurat într-un text este, prin urmare, echivalent cu un răsărit în cealaltă emisferă cosmică, cea a ficțiunii scripturale a *textului,* care își are constelațiile ei proprii.

FIGURAȚIE ȘI ALEGORIE

Dacă, așa cum am văzut, în proză *operația* este mijlocul prin care se obține „idealitatea personagiilor" *(Răsăritul Crailor),* la fel și în poezie tot *operația,* numită de Ion Barbu *figurație,* procedau analog cu operația matematică, devine modalitatea supremă de textualizare. Astfel Barbu este primul la noi care observă originalitatea și modernitatea poeziei lui Alexandru Philippide teoretizînd-o remarcabil ; ea ar consta în „ritul rapsodic", numit de poet, cum am mai spus, *figurație.* Polemizînd cu opinia lui Lovinescu despre un Philippide poet alegoric, Barbu ține să precizeze deosebirea esențială dintre alegorie și figurație : „Ar fi deci între *figurație* și *alegorie* deosebirea cunoscută între *operație* și *formulă.* Operația : transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiași

grup. Formula : doar memoria consemnată a uneia singure dintre aceste operaţii“ [1]. Figuraţia ar însemna, ca la Novalis, în primul rînd „regizură fastuoasă“, punerea în scenă a unor anumite elemente instituite poetic şi acceptate ca atare. Ea are faţă de alegorie avantajul unei duble transcenderi. Poetul îşi selectează singur elementele din care construieşte o lume coerentă (un „text“) supusă unor „legi“ textualizante. Permutarea liberă a acestor elemente dă naştere relaţiilor „sintactice“ în cadrul domeniului „grupului“, inventîndu-se astfel acele „lumi probabile“, fundate „axiomatic“, ale căror semne sînt motivate doar în cadrul grupului poetic respectiv. Comparativ, „figuraţia e mai abstractă decît intuiţia simbolică şi mai naivă ca alegoria“ [2]. Poetul adaugă o lămurire foarte preţioasă pentru noi, vizîndu-şi se pare propria poezie din perioada începuturilor literare : „A o confunda cu alegoria e o eroare sistematică, din acelea care altădată făceau pe Domnul Lovinescu să ia poezia intelectualistă ca poezie parnasiană“. Înţelegem că universul figurativ este alcătuit în întregime din ficţiuni. Nu e vorba nicidecum de simpla întrebuinţare a limbajului „în sens figurat“ — mijlocul clasic de obţinere a tropilor —, ci de figurare, ca operaţie „sintactică“ a construcţiei poetice deliberate, cu alte cuvinte, de figurarea abstractă a unor ficţiuni. Distincţia barbiană între alegorie şi figuraţie aminteşte aproape punct cu punct pe cea a lui Möritz între *alegorie* şi *simbol*. Toate caracteristicile operei de artă se concentrează pentru romantici în noţiunea de *simbol*, înţeleasă ca maximă coerenţă şi desăvîrşire a operei : „Frumosul adevărat constă în aceea că un lucru nu se semnifică decît pe el însuşi, nu se desemnează decît pe el însuşi, nu se conţine

[1] I. Barbu, *Poezii*, p. 336.
[2] *Ibid.*, p. 337.

Scanned with OKEN Scanner

decît pe el însuşi, şi că el este un tot desăvîrşit în sine“ [1] şi „În măsura în care alegoria contrazice astfel această noţiune de frumos în artele figurative, ea nu merită nici un loc în seria frumosului, în ciuda oricărei risipe de zel şi de efort ; ea n-are nici o valoare, ca şi limitele cu care eu scriu“ [2]. Credem că Barbu înţelege prin „permutare liberă“ operaţiile posibile între termenii, elementele sau *nivelele* operei. Simbolul, în interpretarea pe care Tzvetan Todorov o dă pasajului din Moritz, este un „semn motivat, în sensul că există un «raport ordonat» între diferitele sale planuri, ca şi între părţile sale ; iar acest acord intern la rîndul său devine o nouă formă de semnificaţie, semnificaţia *intranzitivă* — cea căreia arta îi dă viaţă, dar pe care nici un cuvînt nu o poate traduce. /.../ Semnificaţia în artă este o interpenetrare a semnificantului şi a semnificatului : orice distanţă între ele este abolită. Aşadar, dacă uneori alegoria este admisă în arte, acest lucru nu are loc decît ca fapt marginal, într-un rol auxiliar“ [3]. Semnificaţia intranzitivă există în egală măsură şi în mitologie, nu numai în artă, după cum precizează şi Moritz, dar şi Schelling : „Mitologia nu este *alegorică* : ea este *tautegorică* [termen pe care Schelling îl împrumută de la Coleridge]. Pentru ea, zeii sînt fiinţe care există în mod real ; în loc de *a fi* ceva şi de a *semnifica* altceva, ei nu înseamnă decît ceea ce sînt“ [4]. Paradoxul limbajului intranzitiv este analizat şi de Novalis, şi bănuim că la acesta face referinţă Barbu, de cîte ori numele poetului german apare în proza sau în versurile sale. Există, după Novalis, un limbaj

---

[1] Karl Philipp Möritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Kritische Ausgabe, Tübingen, 1962, p. 113.

[2] *Op. cit.*, p. 114.

[3] Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977, p. 195, tr. n.

[4] Todorov, *op. cit.*, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

secund, limbajul intranzitiv, tocmai acesta fiind apropiat poeziei :

„Limbajul la puterea a doua, de pildă povestea, este expresia unei întregi gîndiri — şi aparţine hieroglificei de puterea a doua — *limbajului sunetelor şi pictogramelor* de puterea a doua. El are merite poetice şi nu este *retoric* — subaltern — cînd el este expresia perfectă — cînd este *eufonic* la puterea a doua — corect şi precis — cînd este, ca să zicem aşa, o *expresie pentru expresie* — cînd cel puţin nu apare ca mijloc — ci ca fiind în el însuşi o producere perfectă a *puterii lingvistice superioare*“ [1]. Analogia cu matematicile există de asemenea şi la Novalis : „Dacă s-ar putea măcar ca lumea să înţeleagă că limbajul e ca şi formulele matematice — ele constituie o lume în sine — ele nu circulă decît între ele, nu exprimă nimic altceva decît minunata lor natură“ [2].

Permutările barbiene au loc între „chipuri“ pe care noi le vom numi în sens larg *figuri,* înţelegînd altceva decît *simbolurile* sau „semnele motivate“. E vorba mai degrabă de acele *toposuri* poetice care există în circulaţie într-un anumit context poetic, şi care se combină între ele după operaţii precise ce instituie chiar sensul coerenţei lor interne. Termenul *figuraţie,* utilizat de Barbu, se referă la aceste „operaţii“ poetice, iar cel de *figură,* pe care noi îl derivăm din „figuraţie“ va fi folosit pentru elementele interşanjabile între care se face permutarea. Astfel, după Barbu, poezia eminesciană cunoaşte „figuri“ ca *Floarea albastră* (novalisiană) sau „iarba de omăt“ (aceasta din urmă nu e altceva decît o iarbă abolită, abstractă, nicidecum o iarbă reală !) ; analog, poezia lui Philippide instituie „aurul sterp“ (un aur imaterial, al cărui prestigiu Barbu nu-l poate trece neobservat), „*Pie-*

[1] Novalis, *Oeuvres complètes,* 2 vol., Paris, 1975, III, 250. Apud Todorov.

[2] *Op. cit.,* III, 194.

trele privegheate de spini", „Drumurile mediatoare între destine", „Elseneur-ul adînc al Prinţului în amînare" („unde clipele te plouă ca o roată de aramă") şi „Soarele mai ales : orb, hipogeic, aur sterp ori inimă a Erdei, către care Novalis comanda echipele-i de vise". Ceea ce Barbu înţelege prin figuraţie depăşeşte noţiunea de simbol în sens romantic, şi ajunge la aceea modernă de semn care se autosemnifică. Barbu precizează, să nu uităm, că figuraţia este „mai abstractă decît simbolul şi mai naivă decît alegoria". Mai abstractă decît simbolul, deoarece ea se instituie ca semn cu un semnificat intern, dar care prezintă aparent toate trăsăturile unui semnificat extern. Noţiuni poetice ca „floare albastră", „aur sterp" etc., odată ce au fost instituite de poet, sînt luate ca realităţi autonome, tocmai pentru că între ele sînt instituite *operaţii* „sintactice" posibile ; cu alte cuvinte, *lucrurile* cu care putem opera (în poezie), *există*.

Figuraţia se distinge, firesc, prin prestigiul unei frumuseţi formale, adică tocmai prin coerenţa şi armonia părţilor ; de aici confuzia lovinesciană între parnasianism şi poezie intelectualistă, cum o numeşte Barbu.

„Figura" ar fi un topos independent, nereferindu-se la nici o contingenţă decît indirect — „iarba de omăt" sau „aurul sterp" se comportă ca nişte realităţi inventate, însă în planul semnificant date ca reale şi evocate ca atare de către poeţii respectivi. Introduse în sisteme de gîndire poetică, adică în sintaxa proprie fiecărui autor, ele capătă reflexul cel mai pur de autenticitate. Poetul care ştie să le combine şi să le mînuiască este un creator de „axiome" : „Philippide înseamnă dezvoltarea unui sistem nou de axiome în posibilităţile liricei noastre".

După părerea noastră aşa cum am afirmat încă din *Premisă*, Ion Barbu a intuit şi chiar a transpus în creaţia proprie procesul teoretic de depăşire a nivelului simbolic

Scanned with OKEN Scanner

și pătrunderea în cel semnic, apropiindu-se de teoretizările cele mai moderne în legătură cu *textul*. „Figurația" barbiană, „mai abstractă decît simbolul și mai naivă decît alegoria" conține în ea ideea de „arbitrariate" a semnului literar, în sensul în care acesta este arbitrar față de un referent exterior și *motivat* pe planul relațional, adică în cadrul textului căruia aparține. „Permutările libere în cadrul aceluiași grup" nu sînt altceva decît relațiile posibile între elementele și nivelele *aceluiași text*. Contribuția barbiană constă în înțelegerea mutațiilor survenite pe calea de la *simbol* la *semn*, acesta din urmă fiind de o mai mare „transcendență", cum s-ar exprima poetul. Pentru a fi mai convingători, să urmărim distincția pe care o face Julia Kristeva între cele două „ideologeme" — simbolul și semnul. În cazul simbolului, „aceste elemente (simbolurile) trimit la o (la unele) transcendență (transcendențe) universală (e), de nereprezentat și de nerecunoscut ; conexiuni univoce unesc aceste transcendențe cu unitățile care le evocă ; simbolul nu «seamănă» cu obiectul pe care îl simbolizează ; cele două spații (simbolizant — simbolizat) sînt separate și incomunicabile". [1] (De pildă, incomunicabilitatea dintre Luceafăr și Fata de împărat — două realități ce se simbolizează reciproc, nu „seamănă", iar conexiunea lor simbolică este univocă). Semnul „păstrează caracteristica fundamentală a simbolului : ireductibilitatea termenilor, adică în cazul semnului, a referentului la semnificat și a semnificatului la semnificant și, pornind de aici, a tuturor «unităților» structurii semnificante înseși. Astfel, ideologemul semnului, în liniile sale generale, e asemănător ideologemului simbolului : semnul este dualist, ierarhic și ierarhizant. Cu toate acestea, diferența dintre semn și simbol se ma-

[1] *Pentru o teorie a textului*, Univers, 1980 ; art. „Problemele structurii textului", pp. 268—70.

Scanned with OKEN Scanner

nifestă la fel de bine pe verticală, ca şi pe orizontală. În funcţia sa verticală, semnul trimite la entităţi mai puţin vaste, mai *concretizate* decît simbolul — acestea sînt universaliile *reificate*, devenite *obiecte*, în adevăratul sens al cuvîntului ; relaţionată într-o structură a semnului entitatea în cauză (fenomenul sau personajul) este, dintr-odată, transcendentalizată, ridicată la rangul de unitate teologică." [1] (sublinierile aparţin autoarei J. K.) Mai simplu spus, figuraţia barbiană ar fi tocmai o astfel de *transcendentalizare* a unor obiecte instituite poetic în mod arbitrar şi *reificate* ca *universalii poetice*. Proprietăţile semnului, ca ideologem fundamental al gîndirii moderne, sînt rezumate astfel : el „nu se referă la o realitate unică şi singulară, ci evocă un ansamblu de imagini şi de idei asociate. El tinde să se detaşeze de fondul transcendental care-l susţine (s-ar putea spune că el este «arbitrar»), rămînînd expresiv.

— Este *combinatoriu*, şi prin aceasta, *relativ* : sensul său rezultă din combinatoria la care participă împreună cu celelalte semne.

— Conţine un principiu al *transformării* (în cîmpul său structurile se generează şi se transformă la infinit)."

În poezia lui Barbu procesul semnificării în dublul său sens — de transcendentalizare a concretului şi de reificare a universaliilor — este prezent ca temă internă a poeziei. „Ridicarea la modul lirei" sau „hiperbolizarea" corespunde primului traseu al procesului : „figuraţia" ar fi cel de al doilea, ele fiind firește strîns îmbinate. Faptul că Barbu îşi reprezintă o „universalie" de tipul „încifrat", „ascuns", sub forma unei „ciuperci crude de pădure", foarte concrete, reprezintă o reificare evidentă. Dealtfel,

[1] *Pentru o teorie a textului*, Univers, 1980 : art. Problemele structurii textului, pp. 268—70.

caracteristica semnului este *vidul său* — faptul că descifrarea lui prin procedeul obişnuit lecturii simbolului nu duce la nici un sens ; de-criptarea lui Crypto nu dezvăluie nimic în interiorul misterios al aparenţei concrete a ciupercii. În interior, semnul conţine „venin şi roşu untdelemn / Mustind din funduri de blestem“ ; e un interior demonic, deoarece nu duce la un singur sens, ci la o infinitate ; tocmai infinitatea este aici sinonimă cu nula. Crypto este Sfinxul lui Ion Barbu. El nu semnifică nimic, luat singur, decît pe sine ; semnifică ceva doar în relaţiile în care este pus. Deşi nu putem spune deloc cine este el de fapt, ni-l putem închipui, deoarece „...răi ghioci şi toporaşi / din văi ieşeau să-l ocărască / sterp îl făceau şi nărăvaş / că nu voia să înflorească“ etc.

Semnul barbian nu este decît o autoreflectare a *simbolului romantic* care a fost asimilat şi depăşit. *Sensul* său este *dispers* : o „aură“, un „halou“ sau o „lumină mioapă“, nesigură în deschiderea ei. Sintaxa în care semnul este introdus îi dă caracteristica închiderii (libertatea de permutare este posibilă doar între elementele aceluiaşi grup), în timp ce dispersarea sensului îi asigură o deschidere infinită. Luat singur, orice semn este mut, sau, cum ar spune Barbu, este „neutru, nepereche“. Citäm, în întregime, poezia *Lemn sfînt :*

„În văile Ierusalimului, la unul,
Păios de raze, pămîntiu la piele :
Un spic de-argint, în stînga lui Crăciunul
Rusalii ard în dreapta-i cu inele.
Pe acest lemn ce-aş vrea să curăţ nu e
Unghi ocolit de praf, icoană veche !
Văd praful — rouă, rănile — tămîie ?
— Sfînt alterat, neutru, nepereche“.

Scanned with OKEN Scanner

Sub aparenţele unui străvechi simbol (religios) poetul ar dori să excaveze sensul ; se disting clar trăsăturile iconografiei religioase obişnuite : „sfîntul“ reprezentat, posibil Isus, este „pămîntiu la piele“ (lipsit de lumină, ca un „astru orb, hipogeic“), dar „păios de raze“ (de sensuri infinite), adică, în planul concret, e vorba de un portret ferecat în argint avînd nimbul sfinţeniei gravat în metal, cu „raze“ ; el se află într-un peisaj convenţionalizat : „În văile Ierusalimului“, încît, luat în întregime, apare ca un „spic de argint“. Nu a rămas nici un unghi (ungher) cît de mic al icoanei, care să nu fie acoperit de praf. Praful a luat locul purităţii reprezentate de icoană ; a devenit „roua“ transcendentă, iar rănile au devenit tămîie ; sensurile nu mai pot fi dezlegate, ci doar presupuse (trebuie să luăm în considerare şi varianta versului, citată în subsol de R. Vulpescu : „Văd praf în rouă ? Bube în tămîie ?“ unde precaritatea imaginii este pusă pe seama alterării propriei percepţii ; e posibil adică, datorită unei percepţii inadecvate, ca poetul să ia puritatea sfîntă drept alterare, şi în aceasta constă toată zbaterea, mai ales că icoana contemplată este o autoreflectare a propriului eu, ca orice „icoană“). Versurile citate cer şi efortul comun de descifrare ; de pildă, pentru „Rusalii ard în dreapta-i cu inele“, vers ce poate rămîne obscur, sugerăm următoarea interpretare a cuvîntului „rusalii“, găsită în chestionarul lui Hasdeu : „buruiană cu miros foarte puturos, dat de rusalii în noaptea lor, tuturor florilor“ [1]. Deci este vorba, probabil, de buruieni care au fost puse în mîna dreaptă, purtătoare de inele a lui Isus, de către cei care l-au martirizat, în chip de batjocură. În stînga se află „Crăciunul“ ; tot din sursa citată mai sus aflăm că un colac pus pe masă de

[1] Ion Muşlea şi Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului — din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Minerva, 1970, p. 374.

Crăciun se numeşte chiar „Moş Crăciun" : „Mirea şi poamele puse în ajun pe masă, se păstrează ca bune de leac, iar colacii, numiţi «moş Crăciun», sînt mîncaţi în sărbători" [1]. „Crăciunul" ar putea fi deci globul cu cruce figurat în icoanele bizantine în stînga lui Isus. Nici o revelaţie nu i se oferă celui care intenţionat curăţă icoana în căutarea ideii de sacru. Icoana pare să figureze ciclul vieţii umane obişnuite — în stînga Crăciunul (Naşterea), în dreapta „rusaliile" puturoase, simboluri ale alterării şi morţii. Nimic deosebit de umanul obişnuit nu i se descoperă poetului prin contemplarea şi curăţirea icoanei. De ce n-ar fi însuşi *semnul* acest sfînt oacheş şi „păios de raze" ca „un spic de argint" ? Întunecat în aparenţă („pămîntiu la piele"), el degajă o lumină intensă şi materială („păioasă"). Chipul său nu are sens decît în cadrul sistemului de reprezentare în care se află, adică în „icoana" respectivă. A contempla acest sistem înseamnă a curăţa răbdător straturile depuse prin vechime, a excava sensul de dedesubt. Poetul e frapat tocmai de faptul că vechimea, praful, impurităţile temporale s-au erijat sub ochii săi în puritate şi sacralitate. Intenţia de „lectură" („aş vrea să curăţ") rămîne la jumătatea drumului ; nu se ştie dacă acţiunea e salutară într-adevăr. Sfîntul alterat, neutru, nepereche, nu e decît un *loc nul* în jurul căruia pot gravita o mulţime de sensuri. Funcţia sa rămîne doar aceea de reper gravitaţional al acestor infinite posibilităţi de interpretare intertextuală.

---

[1] Ion Muşlea şi Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului — din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Minerva, 1970, p. 411.

Scanned with OKEN Scanner

III FICTIO RHETORICA

OPERAŢII SINTACTICE

„Ce este dealtfel scrierea, decît un mijloc care ne permite să stăm de vorbă chiar şi cu cei absenţi ?“

(Augustin, *Doctrina creştină*, XV, X, 19)

Tot Augustin spune că „nu putem vorbi despre cuvinte fără ajutorul cuvintelor“ (V) şi adaugă că „Toate aceste semne cărora le-am schiţat pe scurt felurile, le-am putut enunţa prin cuvinte, dar cuvintele n-aş fi putut, în nici un fel, să le enunţ prin aceste semne“. Semnele la care se referă Augustin sînt *lucrurile* care pot deveni semne, de pildă focul, fumul — prin care se poate semnaliza ceva, deci despre cuvinte nu se poate vorbi cu ajutorul lucrurilor, în timp ce despre lucruri, ca şi despre cuvinte se vorbeşte numai prin cuvinte. Cuvintele sînt „singurele susceptibile de o utilizare metasemiotică“ [1].

Observaţia aşa de subtilă şi de înalt nivel semiotic a lui Augustin ar fi putut să ducă, după părerea noastră, şi la alte consecinţe. Iată-le : ceea ce Augustin vedea ca o imposibilitate *la propriu* se poate realiza *la nivel figurat*, bineînţeles, tot cu ajutorul cuvîntului, dar cu un cuvînt a cărui calitate este sensibil modificată pentru a-l apropia de *celelalte semne*, care sînt *lucruri* în sens categorial, adică obiecte, evenimente etc. *(res)*.

[1] Todorov, *op. cit.*, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura antrenează cuvîntul într-un *proces în care el vorbeşte despre sine cu ajutorul lucrurilor,* adică se autodesemnează şi se autosemnifică prin lucruri. Atunci cînd în proza lui Edgar Poe sau în poezia lui Ion Barbu se petrece o *moarte,* o îngropare de viu, o stoarcere, o tescuire (în sens de evenimente, de *res*) şi aceste procese devin *semne* care vorbesc despre cuvînt şi procesele suferite de el, se realizează, printr-un proces de *figurare* inversă (de la *res* la *verbum*) ceea ce Augustin vedea ca imposibil, adică ridicarea tuturor celorlalte semne la potenţa de semnificare pe care o are numai cuvîntul. Acest proces ar fi tocmai ceea ce Barbu numeşte „ridicare la modul lirei" şi „însumare" ; ridicare aşadar la un *mod* total de semiotizare a tot ce există. Am putea să postulăm că numai atunci cînd se produce acest lucru (transformarea unui *res* într-un *semn* de aceeaşi potenţă cu *verbum,* adică investirea lui cu *putere metasemiotică*), adică realizarea unui *text.*

Augustin mai observă că „Orice semn este şi un lucru, fără de care el nu ar fi nimic" (I, II, 2). Numai una din laturile semnificării este cuprinsă aici. Literatura (în sens de *text*) aduce cealaltă latură — posibilitatea ca orice obiect să devină *semn.* Augustin vorbeşte dealtfel despre obiecte-semne : „vorbind despre lucruri, eu am atras atenţia în prealabil că nu mă voi opri decît asupra a ceea ce ele sînt şi nu asupra a ceea ce ele semnifică înafara lor însele. Vorbind acum despre semne, previn să nu ne oprim atenţia asupra a aceea ce lucrurile sînt, ci, dimpotrivă, asupra semnelor pe care ele le reprezintă, adică asupra a ceea ce ele semnifică" (II, I, 1). Vorbind despre obiecte-semne, Augustin nu se referă, e drept, la discursul literar, dar este foarte aproape de el, din moment ce se serveşte de ele pentru a interpreta *textul* doctrinei creştine.

Obiectul devenit *semn* şi al cărui *semnificat* este un *cuvînt,* apare sub forma unui cuvînt *textualizat.* Acest

Scanned with OKEN Scanner

cuvînt semnifică un obiect (numai pentru că obiectul nu poate apărea el însuşi în text) şi prin semnificatul său *intermediar* se autosemnifică *ca obiect.* Cuvîntul nu poate fi înţeles ca *semn-obiect* decît printr-un *obiect-semn.* Pentru a deveni *semn al cuvîntului,* obiectul trebuie să-şi piardă *utilitatea,* măcar provizoriu, să devină cît mai rebarbativ faţă de calitatea sa de obiect (care este o calitate de întrebuinţare), de pildă ca „oul dogmatic" al lui Ion Barbu. Discursul în care el poate intra atunci cînd este numit prin cuvînt, trebuie să fie un discurs inutil. Todorov analizează cîteva mari momente din istoria retoricii (vezi *op. cit.*) şi se opreşte mai ales la acele epoci în care retorica intră în *criză* tocmai prin pierderea *funcţionalităţii* discursului. Momentele respective reprezintă în acelaşi timp „splendoarea şi mizeria retoricii" ; Discursul (în sens retoric) îşi are justificarea în utilizarea unui *cuvînt eficace,* care permite *acţiunea* asupra cuiva, adică realizarea *funcţiei persuasive* care există în limbaj şi pe care ştiinţa retoricii o exploatează dîndu-i ponderea maximă. Todorov observă cum, în mod paradoxal, retorica a înflorit tocmai în acele epoci în care discursul nu mai poate fi funcţional, adică nu mai tinde să fie persuasiv şi activ, devenind inutil. Faptul se petrece în epocile de declin al democraţiei, cînd oratorii îşi exercită funcţia în gol.

La Barbu se poate observa cum versul îşi pierde sensul retoric *originar,* adică devine un discurs „dogmatic" (vezi *Oul dogmatic,* cu alte cuvinte foarte riguros, dar inutil, fără putere persuasivă. Funcţia persuasivă dispare în favoarea celei de *fictio rhetorica,* adică de retorică ce se exercită în gol la nivelul pragmatic, autospeculîndu-se într-un plan mai profund. Formularea *fictio rhetorica* este de provenienţă dantescă (vezi *Vita Nuova*) ; vorbind despre poezie, Dante o numeşte „fictio rhetorica musicaque posita" (ficţiune şlefuită de retorică şi de muzică),

Scanned with OKEN Scanner

care, așa cum se exprimă Jakobson face să apară „latura palpabilă a semnelor".

Sensul pe care-l dăm aici diferă puțin de cel dantesc ; discursul barbian reprezintă o *fictio rhetorica* în sensul că nu se adresează nimănui, nu comunică, *ci se autocomunică, realizînd astfel, prin maxima intranzitivitate a limbajului, maximum de comunicare.* Intranzitivitatea maximă trece în opusul ei. Actele de maximă închidere retorică (discursul gestual al lui Nastratin, discursul autorului în fața cetății fictive Isarlîc) comunică la infinit prin pluralitatea de mesaje ce li se poate atribui. Poezia către care Barbu aspiră (numită de el „pontifică lună"), un fel de astru-pontifex, nu se adresează nimănui. Discursul pontifical sau sacerdotal prezintă tocmai această trăsătură, de a nu fi tranzitiv, de a nu se particulariza la un *caz ;* dimpotrivă, prin generalitatea sa, prezintă o maximă închidere. Cuvîntul barbian este un „cuvînt adormiților" (se poate citi „morților"), adică unor auditori inexistenți, fictivi, aidoma personajelor de text. Recitim strofa la care am făcut aluzie : „Această pontifică lună / Cuvînt adormiților e / Din roua caratelor sună / Geros, amintit : Ce-ru-le". Ea se adresează unei transcendențe, și prin aceasta, adică prin închiderea maximă, capătă deschidere infinită. Discursul barbian (și, în general, cel poetic) nu are o cauză finală de apărat, un obiect sau un destinatar exterior. Obiectul și auditorul său este însăși poezia, discursul poetic ca atare. În aceasta constă aspectul ei de *fictio rhetorica.* Discursul barbian este nastratinesc și adesea se autodemască, se autopersiflează în „splendoarea și mizeria" sa. Discursul frumos, și nu cel eficace, este apanajul modernilor. *Edificiul* și *cetatea* barbiană cu „sucite minarete" etc. sînt opulente, hilare, prețioase, savante și capricioase, ca și discursul său. *Edificiul* și *mobilierul* sînt și figurări ale *retoricii* textului, nu numai ale *deco-*

Scanned with OKEN Scanner

rum-ului exterior sau alte materialităţii textului, aşa cum le-am analizat pînă acum. De fapt, ele sînt figurări ale decorum-ului retoric (vezi „mobila stil Empire" a traducerii lui I. M. Sadoveanu din Shakespeare).

Atunci cînd Nastratin „Vinde-în leasă pe copoi / Căţei iuţi de usturoi" sau „la jar alb topeşte in" etc., el ţine un *discurs despre discurs,* demascînd ornamentele limbajului ; discursul se autodemască aici ca formă inadecvată de comunicare. Nastratin este un orator sceptic care-şi ironizează propriul discurs.

Dintre elementele clasice ale discursului *(inventio, dispositio, elocutio* etc.) — un singur aspect al actului lingvistic — *elocutio* (figurile, ornamentele) îl preocupă aparte pe poet ; elocuţia fără obiect exterior, adică fără a mai încerca să convingă. Dar acest lucru înseamnă totodată şi acea „disparition ellocutoire du poète" despre care vorbea Mallarmé, proliferarea unui discurs în care nu se mai spune „eu" sau, atunci cînd acest „eu" apare, cel care îl rosteşte este însuşi cuvîntul.

Discursul sacerdotal, către care Barbu aspiră, nu se adresează pentru a persuada, ci se adresează doar *ritualic* pentru a atrage atenţia asupra *ritualului elocuţiei* ca atare. Chiar şi cînd nu este înţeles (consumîndu-se în gest ca în *Nastratin Hogea la Isarlîc*) el îşi atinge scopul, dar ca *instanţă elocutorie impersonală* şi nu persuasivă sau semnificativă. Autoreflectarea discursului duce la închiderea sa totală ; „apa albă" a discursului barbian este o maximală a autoreflectării, devenită opacitate şi intranzitivitate totală. „Limburile" barbiene sau cele rimbaldiene (asupra cărora Barbu atrage atenţia) sînt şi „limburi" ale discursului. Melcul, criptogama, oul sînt figuri ale cuvîntului ca *loc retoric* închis, care se refugiază din faţa unei lecturi totale, pretîndu-se astfel unei lecturi infinite. În

Scanned with OKEN Scanner

locul cuvîntului obişnuit, discursul barbian caută cuvîntul închis şi discursul atitudinal ; discursul lui Nastratin este un discurs-spectacol, o *mimă* sau o *pantomimă,* un act histrionic. Poetul e atent la „mină", „fandare", „alai", „gest", „invocaţie", „exhortaţie", „reverenţă" etc. care sînt *operaţii* ale discursului sau „operaţii aedice".

Privind faptul din punct de vedere istoric, este, în mare, ceea ce Todorov spune că se petrece în sec. al XVIII-lea în retorică : „une période de lente décadence et de dégradation, d'étouffement et de mauvaise conscience. La rhétorique a accueilli son nouvel objet — la poésie, le langage en tant que tel —, mais elle l'a fait à regret" [1].

Fenomenul barbian îşi asumă această situaţie într-o dublă ipostază ; poetul *ilustrează, dar şi neagă* această fază a inutilităţii discursului. Dacă uităm acest lucru, riscăm să nu înţelegem tocmai bipolaritatea fundamentală a acestei poezii.

În loc de *aticism,* limbajul poeziei se caracterizează printr-un *asianism* marcat (dichotomia termenilor de mai sus este introdusă de Quintilian : „Cînd utilizarea limbii greceşti s-a răspîndit treptat în cetăţile Asiei cele mai apropiate, locuitori care fără să stăpînească încă suficient această limbă, voiau să treacă drept buni vorbitori, s-au apucat să folosească perifraze în locul cuvîntului propriu-zis şi au perseverat în acest obicei" (*Retorica către Herenius,* XII, 10, 16).

„Gala" barbiană ca şi cea mallarméeană este un spectacol al cuvîntului, un asianism verbal, constrîns de aticismul prozodic. Acesta este fenomenul care l-a fascinat pe Ion Barbu în cazul „lumii lui Anton Pann". *Povestea vorbei* a acestuia din urmă, analizată cu atenţie, scoate la iveală tocmai acest paradox poetic : constrîngerea versifi-

[1] Todorov, *op. cit.,* p. 69.

caţiei obligă cuvîntul la asianism perifrastic, nu la aticism, cum ne-am aştepta. Ion Barbu se implică în centrul acestei „gale", dar, cum vom vedea, numai pentru a-i interoga resorturile şi apoi pentru a o nega.

Cum în *text* toate nivelele se antropomorfizează (teza noastră), şi cel discursiv este figurat tot printr-un *corp* uman. Dealtfel, analogia este clasică ; o găsim la Tacit : „Un discurs, ca şi corpul omenesc, nu este cu adevărat frumos, cînd vinele îi ies în relief şi cînd poţi să-i numeri oasele, ci cînd un sînge curat şi sănătos îi umple membrele şi-i acoperă muşchii, cînd chiar şi nervii au culori care-i ascund".

Ceea ce la clasicii discursului apare ca o analogie (corpul discursului) în poezie există „la propriu", prin capacitatea semnalată de noi mai înainte, a poeziei de a permite obiectelor să se semiotizeze şi să vorbească despre cuvînt cu ajutorul lui.

La Barbu „corpul" retoric antropomorfizat este cel al Domnişoarei Hus, curteżana discursului, înveşmîntată în „zdrenţe, soaie", cu grumajii „încrustaţi" de „satîrele" timpului, ca un „răboj", cu vinele umflate ca „şerpii fraţi" din „fîntîni municipale" etc. E drept că aspiraţia poetului merge către „jerbele Juvenţii", către puritatea clasică, aceasta din urmă rămînîndu-i ca un discurs intangibil. Aristotel deja vorbeşte de „parùrile" şi veşmintele discursului, iar Mallarmé (cu al său *Journal de la mode* recomandă jeuri, catifea, centuri, perle) este, evident, fascinat şi el, măcar provizoriu, cu titlu de experiment, de asianismul discursului. Discursul ornat este „comme une femme facile, aux fard voyants" [1]. Din „poleirea" discursului se degajă întotdeauna la Barbu un sens tragic. Poezia *Înfăţişare* o citim în întregime ca pe un *discurs*

[1] Todorov, *op. cit.*, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

asupra discursului. Primele două strofe cuprind o exhortație pentru „poleirea" sau „toaleta" în vederea unui bal de mare „gală" a cuvîntului :

„Pudrează rîul tragic în oglindă,
Cu de-amănuntul, cristalin, de bal ;
Săltate-în coc, volutele să prindă
Perucii de argint un encefal.
La balul liniștit, de mare gală,
De vrei să placi frumosului tău Domn :
Treaz, poleiește-ți masca facială
Și dinții înverziți de duh de somn !"

Barbu denunță aici „gala" inutilă, premeditarea podoabei („Treaz..."), *figura* discursivă pentru care „peruca" ține loc de encefal (de inteligență, gîndire), acesta din urmă devenind un simplu accesoriu. Prin faptul că totuși îndeamnă la „poleirea" tragică, poetul este implicat în acest act de sadism, de autobiciuire, pe care, se pare, nici un discurs nu-l poate ocoli. Exhortația de mai sus are însă un caracter negativ ; următoarele două strofe sînt de sens opus — Barbu opune un alt ideal, o altă „statură" (corp și atitudine discursivă) în fața instanței transcendente a discursului (Domn), în contrast cu cea efeminată din primele strofe ; citățm finalul :

„— Fii Domnului statură luminoasă ;
Cu gîndul — sprinten fulger viitor !
Să-ți fie brațul spadă bătăioasă
Și ochiul : disc lunar, lunecător".

O altă toaletă se propune aici : nu cea a curtezanei de bal, ci cea a războinicului, adică a unui discurs care să scînteieze în spada gîndului. Acum ni se pare mai ușor

Scanned with OKEN Scanner

de citit celebra Aură, unde, desigur, mirele efeminat („Mire, văzut ca femeia, / Cu părul săpat în volute, / De Mercur cumpănit, nu de Geea...") este un discurs cu o falsă aură („lumină mioapă"), căzînd într-un con de umbră („La conul acesta de seară...), cu alte cuvinte, de cadenţă a discursului, care fascinează şi în care poetul însuşi este atras, dar care cadenţă este totuşi negată : „La conul acesta de seară / Cînd sufletul meu a căzut / Şi cald, aplecatul tău scut / Îl supse ca pata de ceară / Ce lucru al tainei cercai ?" etc.) Un discurs efeminat, un războinic-mire, cu scutul „aplecat" (fără a lua poziţie de luptă, fără a fi bătăios), dă o lumină „imanentă", preţioasă, desigur, dar „mioapă".

„Discul lunar", „pontifica lună" etc. sînt semne ale unei impersonalităţi astrale a discursului (către care aspira şi Eminescu în *Scrisoarea I* ! unde „raza lunii" şi „geniul morţii" sînt punctele supreme de perspectivă asupra lumii). „Poleiala" este apanajul întregului discurs poetic, de care Barbu se salvează în cele din urmă, părăsindu-l deliberat, lăsîndu-l celorlalţi poeţi, cărora li se adresează într-un ultim discurs astfel : „Poleiţi ca scuţii zonelor de aer / Resfiraţi cetatea norilor în caer / / Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîc / La o apă albă intru : bîldîbîc !"

Aflat în punctul de maximă elaborare poetică, Barbu se adresa astfel la 23. 11. 1929 prietenului său Leó Delfoss în legătură cu compunerea volumului său : „Iubesc creaţia şi dificultăţile care trebuie învinse ; dar acest «joc» interminabil, această «aruncătură de zaruri care nu va desfiinţa niciodată hazardul» nu le mai iubesc" [1]. Actul de *fictio rhetorica* devenea obositor.

Pornind de la premize ce ni s-au dezvăluit pînă acum, adică de la faptul că poezia barbiană este, în întregul ei, o

[1] Ion Barbu, *12 scrisori inedite*, *România literară*, nr. 37, 13. 9. 1979.

poezie autoreferențială, vom încerca, cu un anumit curaj și lipsă de prejudecăți, o descifrare a textelor mai dificile. Lectura lor nu mai este impresionistă, ci se subordonează unui mod de a înțelege *sintaxa* poetică barbiană, chiar dacă acest mod nu poate fi singurul. Ciclul *Joc secund,* considerat cel mai rebarbativ la orice descifrare de pînă acum, îl interpretăm ca fiind compus din rezultatele sau sintezele finale ale unei meditații îndelungate asupra actului creației, văzut ca *act producător de text* [1]. Recunoaștem în el, după o îndelungă pregătire de lectură, semne inconfundabile în acest sens. În ciclul respectiv orice probleme exterioare textului sînt alungate. Poezia nu face decît să se autospeculeze în diverse ipostaze : de text, de lectură, de carte, de discurs etc. Poetul dă „edicte" *(Edict),* fixează „dioptrii" *(Dioptrie)* nu asupra realității, ci asupra Cărții ; definește „secolul" (etapa, faza) atinsă de actul artistic *(Secol)* își auto-sondează propriul „mod" de a se transpune „în plan" (*Mod,* apărută inițial sub titlul *În plan*).

Cartea este un „semn poros" : „Înalt în orga prismei cîntăresc / Un saturat de semn poros, infoliu" *(Dioptrie),* cîntărit în „orga prismei" (calitatea de formă geometrică degajatoare de armonie muzicală). Cotoarele îi sînt înroșite ca fruntea vinului (simbol al sîngelui, al vieții care s-a abolit în carte), dar soarele care i-a ars muchiile mărturisește despre acest sacrificiu, el fiind instrumentul arderii, al abolirii. Soarele ce-l luminează pe dinăuntru (lumina cuprinsă în carte, în infoliu) nu poate fi decît un soare negru, de doliu ; o lumină fictivă a înțelegerii vieții abolite, ucise în text). Cartea izvorăște dintr-o *abolire a realului,* un sacrificiu ritual imposibil de ocolit. Venerabilul infoliu (simbol al textului care s-a impus prin presti-

[1] „gestația lui a fost lungă ; dificultatea alegerii, mare ; punerea la punct, „teribilă" — *12 scrisori...*

giul vechimii) nu e decît un voluminos act de deces. Geometria lui e alcătuită din nenumărate morţi. Contemplat de aproape, printr-o falsă „dioptrie“ (poezia trebuia de fapt intitulată *Dioptră*, cuvînt grecesc care înseamnă chiar *infoliu* ; poetul a preferat ambiguitatea paronimică *dioptră* — *dioptrie* pentru a sugera că textul are propriile-i dioptrii prin care se reflectă în sine, prismatic) nu poate fi descifrat, se prezintă ca un labirint încîlcit, avînd în prim plan stufărişul literelor-semne : „Aproape. Ochii împietresc cruciş / Din fila vibrătoare ca o tobă / Coroana literei, mărăciniş, / Jos, în lumină grea, de sobă“ („Sobă“ este metafora barbiană opusă „soarelui“ sau, în general „astrului“, sugerînd o lumină terestră, mocnită, de joasă înţelegere). Muzica prismei nu se degajă : textul vibrează asurzitor, ca o „tobă“, la o astfel de *lectură literală*. Mărind însă distanţa focală a dioptriei, tomul se arată altfel, relevă o imagine concretă şi reală, ascunsă, se vede, în spatele semnelor. El este acum „odaie, îndoire-în slabul vis ! / Deretecată trece, de-o mătuşă — / Gunoiul tras în conuri, lagăr scris, / Adeverire zilei — prin cenuşă“. Ce obiect de contemplare — cartea ! Modificînd dioptria, ea devine o odaie pe care o poţi locui ; gunoiul „lagăr scris“ (cenuşă rezultată din arderile ce i-au dat naştere) stă mărturie zilei (vieţii trăite şi apoi negate în carte), o confirmă tocmai negînd-o. Textul sacrifică şi resuscită viaţa. Nu orice text însă. Poezia căreia Barbu îi aduce omagiu este un astru aparte : „Această pontifică lună / Cuvînt adormiţilor e / Din roua caratelor sună / Geros, amintit : ce-ru-le“. Trebuie să fie o poezie ce rezumă carate pure, de rouă îngheţată, ca un cuvînt adresat morţilor, fără a ţinti receptarea imediată ; o poezie al cărei cuvînt să aibă o maximă transcendenţă (ce-ru-le) de sens.

„Cealaltă mumie“ (poezia negată, refuzată) e o „sobă“ (căldura degajată în pămînt ars, astru terestru şi artificial,

cuvînt întîlnit și în *Dioptrie* — vezi mai sus) ; aici se înțelege ce sens atribuim sintaxei poetice barbiene, acela de repetare și reluare procesuală a formelor unor toposuri instituite ad-hoc de poet, în limitele unei simbolici logice ; un „idol" (simbolizare la un nivel naiv, primitiv ; *idol* este unul din sinonimele poeziei pentru Ion Barbu ; numai cunoscînd aceste *moduri* instituite de poet, îi putem înțelege sistemul) opac, domnind pe un cal „de șah" (adică un cal de lemn, nu un Pegas adevărat) într-o cetate (text) de pitoresc naiv, neevoluat („la Moscova verde de-a mie de turle"). S-ar părea însă că polii poetici trebuie uniți într-o sinteză (poezia se intitula inițial *Treime,* lucru de care trebuie ținut seama) sau despărțiți (titlul definitiv este totuși *Edict,* adică sentință fără drept de apel). „Dogoarea" (de sobă, de înțelegere joasă) și „podoaba" (pitorescul) sînt menite unui secol (timp poetic) „cefal" (rațional, lipsit de mister) și „apter" (fără vocația zborului). Poetul preferă drumul aspru, de mucenic („Drumul Slăbitelor Fețe") și plînsul demiurgic, solitar și indescifrabil (vezi și Eminescu : „De plînge Demiurgos...")

Litera textului, pe care Barbu o vede în strînsă relație cu spiritul ei, poate resuscita complet o epocă apusă. Cînd „veacul" textului legiuiește „militar", cu litere de-o șchioapă, quasi-gotice, ascuțite („O veacul legiuise militar / În litere ca turnul țuguiate !" — *Desen pentru cort), textul* epocii, la toate nivelele, este gata țesut : „Urzite căi, neverosimil var / Prin dimineața ierbii înmuiate" ; „iarba înmuiată" e realitatea sacrificată în favoarea textului. Poetul invocă o resuscitare a spiritului romantic, care ar fi de așteptat din moment ce literele o anunță ; ea ar trebui să decurgă logic dintr-un asemenea text strict și dur. Printr-un fel de tratare cu apă vie („Spălări împărtășite"), printr-o cuminecare cu apa lustrală a poeziei, „militarismul" veacului se cere întors către asal-

Scanned with OKEN Scanner

tarea „plaiurilor de vis". (Nu trebuie să uităm că pentru Barbu idealul „războinic" este simbolul unei anumite atitudini *retorice* sau de retorică a poeziei). Inimile călăreţilor războinici trebuie arse („spuzite") de un ţel mai înalt („ziua aceasta suitoare"). Ei pot fi cavalerii visului într-un peisaj presărat cu castele şvabe, cavaleri ai textului novalisian :

„Ei vor sălta la drum cu Novalis
Prin Svabii verzi, ţipate în castele
Să prade tremuratul plai de vis,
Prielnic potrivirilor de stele".

Poezia închisă, nonreferenţială este „Rîu încuiat în cerul omogen, / Arhaic Unt din lăudată seară, / Scurs florilor, slujind în Betleem, / Cînd gărzile surpate înviară". *(Steaua imnului).* Unguentele arhaice (unt, mir, etc.) se opun ca valoare retorică „poleielilor" demascate în alte poezii. Adevărata poezie este „mugur rar" (floare ingenuă, înmugurire a cuvîntului) trecut prin „tufele de zinc" ale scrisului (de zinc pot fi literele tipografice, dar tot de zinc sînt şi sicriele) ; ea poate să învie „stîncile culcate" (e înzestrată cu har orfic, de însufleţire). Puterea scrisului e incomensurabilă : din seceta sa (din uscăciunea şi proprie, şi figurată a literei, care marchează o absenţă a realităţii concrete) izbucnesc seceri ale unei recolte sperate („Seceri dintre secete-au sclipit !" — *Secol).* Aluzia este desprinsă din textul evanghelic : „Ridicaţi-vă ochii şi priviţi holdele, care sunt albe acum, gata pentru seceriş" /.../ Eu v-am trimis să seceraţi ce n-aţi muncit ; alţii au muncit şi voi aţi intrat în munca lor" *(Ioan, 4, 35 ; 38).* Numai cuvîntul, care se vorbeşte pe sine, promite astfel de recoltare ; „recoltă" are la Barbu totdeauna un sens spiritual. Se reîncheagă prin moartea

Scanned with OKEN Scanner

în cuvînt realitatea cea mai concretă („zidul ars cu ierburile cimbruri" este o imagine dublu figurată — ea evocă *textul* însuşi cu „ierburile" sale de peisaj secetos, uscate, îmbălsămate, proiectate pe zidul „ars", abolit, pe care pagina îl constituie, dar poate evoca şi bogăţia, stufozitatea realităţii înseşi, dinainte de abolire.) ; se anulează „albe timpuri" (timpuri îngheţate, moarte) ; la înălţarea unui „soare voit" (adică a unei poezii înţelese ca astru artificial, astru al scrisului !) şi a însemnelor nobleţii lui („pajuri" se referă la simboluri, semne, embleme, pe care textul scris le conţine), răsar creste de păsări vii („steme nicăiri în fîlfîit" — steme ce nu fîlfîie nicăieri, nu există, ci aparţin unei heraldici caracteristice numai scrisului), embleme ireale, emblemele poeziei adevărate. Nimeni pînă la Ion Barbu nu a mai ajuns la o astfel de rigurozitate a meditaţiei asupra poeziei prin poezia însăşi.

Pentru a te transpune în „planul" poeziei e nevoie de „modul" jertfei totale : „Te smulgi cu zugrăviţii, scris în zid / La gama turlelor acelor locuri". Iată o variantă ultramodernă *a mitului jertfei zidirii.* Zidirea are numeroase sensuri pentru lectorul atent de poezie care este Ion Barbu. Ea înseamnă moarte, reducere dimensională, transpunere în plan, instaurarea unui „zid" (pagina" între realitate şi text, înălţare în altă „gamă" („gama turlelor") de sensuri etc. Pentru a fi poet adevărat, vrea să spună Barbu, e nevoie de fapta de mucenic „scris în zid" (zidit, zugrăvit în *text),* redus la dimensiunea frescei pictate (cei „zugrăviţi" pe un „zid" sacru sînt chiar cei ce s-au zidit în el). Sacrificiul e, firește, dramatic ; sînt puse în cumpănă cuceririle unei astfel de asceze („O, ceasuri verticale, frunţi tîrzii ! / Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două") cu posibilităţile reale de a le atinge ale condiţiei subiective („sufletul impur în calorii / Şi ochiul — unghi şi lumea-aceasta — nouă"). Poezia *Mod* pare să fie „psalmul" fun-

damental al poetului Ion Barbu. Iată versurile cele mai patetice :

„Înaltă în vînt te frîngi, să mă aştern
O, iarba mea din toate mai frumoasă.
Noroasă pata-aceasta de infern !“

Care este ispita ce-l chinuie mai tare pe poet ? Aceea a frumosului concret sau aceea a frumosului artificial al textului ? Pentru că „iarbă“ la Ion Barbu este unul dintre acele cuvinte-Ianus, pe care le-am mai semnalat şi în alte poezii ; „iarbă“ a scrisului şi iarbă adevărată, vegetală, vie. Se pare că biruie în cele din urmă ideea amară a timpului care nu aşteaptă („Dar ceasul — sus ; trec valea răcoroasă“).

Transpunerea în legendă *(text,* care poate fi text scriptural, de legendă cu prestigiu biblic) e la fel de dureroasă şi de necesară *(Legendă).* Îngerii translucizi ai unei lumi pure (noi o vom numi, desigur, *lumea textului,* la ea face aluzie întotdeauna poetul, mai ales în acest ciclu al *jocului secund)* îndeamnă la sacrificarea „cherubului văii“ (îngerul impur al poeziei terestre ; sau tot aşa de bine, am putea citi această luptă, ca o sacrificare a *simbolului* de către *semn* — unul e doar „cherubul văii, mult mai concret, celălalt e un înger invizibil, abstract) ; se ivesc în compensaţie „pajişti pale“ (artificiale ; sînt pajiştile paginii ; imagistica barbiană se supune unei logici sau unei sintaxe foarte coerente ; odată instaurată, ea nu va fi niciodată încălcată de poet. *Ierbii* scrisului îi corespunde firesc o pajişte artificială, „pală“, lipsită de clorofila vie) sub un soare „ferit“ (ascuns, interior). Scrisul transmută totul la o scară mai înaltă : „Scris, rîul trece-în mai albastru / Şi varurile zilei scad“ (opacităţile realului se abolesc ; versul de mai sus e una din marile reuşite barbiene,

un vers care poate fi citit şi ca anagramă : „zarurile filei cad" ; în orice caz, e sigur pentru noi că vocabula „zi" este sinonimă pentru Barbu cu „filă", în sensul de viaţă trăită în text, sau de timp specific textului, timp „vertical", ca în poezia analizată anterior. Despre „zar", cuvînt pe care-l bănuim în anagrama lui „var" credem că e de prisos aproape orice comentariu ; zarul mallarmeean, hazardul cuprins în orice act creator, constituie şi una dintre marile întrebări barbiene.) Rîul barbian, citit în profunzime, nu este altceva decît rîul de cerneală sau curgerea şirurilor unui text scris (fără a înceta să fie şi rîul de la început, „şerpuitoarea formă veşnic vie" ; sensurile-ianus din acest ciclu există la tot pasul !). Transpus în pagină, el devine „rîu încuiat" oprit, însă născător de legendă. Albul paginii scade. Arbitrariul semnului devine edict (*text* de lege). Mitologiile se modifică abstractizîndu-se : „Rana taurului" (taurul este soarele din mitologiile naive, bazate pe simboluri concrete) devine, într-o mitologie textuală nouă, astru autentic ; ţara revelată (prin scris) este Galaadul legendar (fictiv).

Gestul poetic este o translare, o „apunere" în alte trepte, o trecere peste „sund" ; e transformat aici în substantiv comun rîul shakespearian în care Ofelia îşi găseşte moartea. Trecerea în spaţiul operei înseamnă moarte, dar şi un joc al speranţei de resuscitare, de repornire a timpului prin facultatea muzicală a creaţiei : „Ţi-e inima la vîrste viitoare, / Ca şarpele pe muzici înnodat, / Rotit de două ori la mărul-soare, / În minutare-aprins şi încrestat" *(Increeat)*.

Am dat în paginile de faţă interpretările cele mai literale cu putinţă ; se observă însă, apropo de „literalitate", un fenomen aparte : literalitatea poeziei barbiene se distanţează simţitor de cea obişnuită. Textul barbian poate fi, fără îndoială, descifrat şi literal ; acest literal aparţine însă

unei profunzimi noi, întrucît fiecare vocabulă poetică participă la un *sistem poetic* nou care, după cum am avut prilejul să demonstrăm, posedă un cod aparte. Descifrarea literală nu se poate întreprinde fără risc decît ţinînd cont de „universul imaginar", sau, mai corect, de sistemul de gîndire poetică pe care îl avem în vedere. Barbu nu poate fi descifrat decît în cheie barbiană, adică în cheia unui text anume, care presupune o acumulare considerabilă de date de aşa-numită „cultură textuală".

„SCRISUL" APEI

În capitolul introductiv al binecunoscutei sale lucrări *L'eau et les rêves,* Gaston Bachelard distinge două tipuri de imaginaţie, *imaginaţia formală* şi *imaginaţia materială* („une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause materielle ou, plus brièvement, l'*imagination formelle et* l'*imagination matérielle* [1]"). Cauzele formale duc la imagini formale, pline de bogăţia şi varietatea vieţii ; dar, îndepărtînd formele, care sînt în sine perisabile, de suprafaţă, rămîne dedesubtul lor un lest, o densitate ireductibilă, care nu reprezintă altceva decît nucleul material, unitar, al imaginii ; astfel că, imaginaţia poetică de profunzime este o imaginaţie *substanţială* sau *elementară,* fondîndu-se pe suportul unui element primordial ca cele din filozofia preclasică. Filozofii preclasici, arată Bachelard, au fost ei înşişi nişte visători, nişte poeţi ai elementelor, în stare să desfăşoare întreaga bogăţie a universului sensibil din numai acest lest esenţializat al materiei. Cele două tipuri de imaginaţie distinse mai sus, cooperează cel mai adesea

[1] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves,* Paris, Corti, 1942, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

în operele poeţilor. Chiar opera cea mai profundă, cea care tinde să atingă „la solide constance et la belle monotonie de la matière", deci care-şi trage propriile forţe dintr-o cauză substanţială, trebuie totuşi să-şi seducă lectorul şi, în consecinţă, să înflorească, să se împodobească cu exuberanţele frumuseţii formale.

Imaginaţia *elementară* ca idee a lui Bachelard ne interesează aici, deoarece, indiferent că noi adoptăm o altă perspectivă asupra textului poetic, ea are meritul de a se revela ca un *liant* al operei, deci ca un element *sintactic,* să zicem aşa. Bachelard constituie un bun punct de plecare pentru a ne asuma fenomenologia poeziei şi a o putea depăşi.

Imaginaţia *elementară* este atît de puternică, încît se pot distinge, în funcţie de ea, anumite *temperamente filozofice* şi *poetice.* În acest sens, Bachelard îl citează pe Lessius *(L'Art de vivre longtemps,* p. 54), care spune : „Les songes des bilieux sont des feux, d'incendies, de guerres, de meurtres ; ceux des mélancoliques d'enterrements, de sépulcres, de spectres, de fuites, de fosses, de toutes choses tristes ; ceux des pituiteux, de lacs, de fleuves, d'inondations, de naufrages ; ceux des sanguins, de vols d'oiseaux, de courses, de festins, de concerts, de choses même que l'on n'ose nommer" [1]. Cele patru elemente îşi au fiecare credincioşii lor printre poeţi şi printre gînditori. Printre ele, după opinia lui Bachelard, apa ocupă un loc privilegiat, fiind „elementul poetic complet". În afară de faptul că ea are anumite caracteristici inconfundabile, fiind un element prin excelenţă *feminin* deci *matern,* ea este în acelaşi timp un element *tranzitoriu,* unind celelalte elemente şi dizolvîndu-le, pentru a alcătui o *sintaxă* a lor.

[1] G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 5—6.

În același timp, apa visată în substanța ei cea mai profundă dă naștere unei „metapoetici a apei" (în aceasta constă, de fapt, intuiția cea mai justă a lui Bachelard) : „Pour une telle *métapoétique*, l'eau n'est plus seulement un *groupe* d'images connues dans une contemplation vagabonde, dans une suite de rêveries brisées, instantanées ; elle est un *support* d'images et bientôt un *apport* d'images, un principe qui fonde les images" [1]. O astfel de apă, observă Bachelard, este suportul imaginației poetice a lui Edgar Poe. La acest poet întîlnim în cele din urmă un deficit de imaginație materială : „L'eau, en groupant les images, en disolvant les substances, aide l'imagination dans sa tâche de désobjectivation, dans sa tâche d'assimilitation. Elle apporte aussi un type de syntaxe, une liaison continue des images, un doux mouvement des images qui désancre la rêverie attachée aux objets. C'est ainsi que l'eau élémentaire de la métapoétique d'Edgar Poe met un univers en mouvement singulier. Elle symbolise avec un héraclitéisme lent, doux et silencieux comme l'huile. L'eau éprouve alors comme une perte de vitesse, qui este une perte de vie ; elle devient une sorte de médiateur plastique entre la vie et la mort. En lisant Poe, on comprend plus intimement l'étrange vie des eaux mortes et le langage apprend la plus terrible des syntaxes, la syntaxe des choses qui meurent, la vie mourante" [2]. Ne-am permis un citat mai lung pentru a se putea observa pînă unde merge în profunzime analiza bachelardiană asupra imaginației poetice. Este interesant de observat că fenomenologul poeziei intuiește în mod surprinzător că imaginația „elementară" se află foarte aproape ca topos de o metapoetică ; sintagme ca „mediator plastic", „cea

[1] G. Bachelard, op. cit., pp. 15—16.
[2] Idem, pp. 17—18.

Scanned with OKEN Scanner

mai teribilă dintre sintaxe“ etc. se situează în imediata vecinătate a înţelegerii poeziei ca *text*.

În cazul lui Ion Barbu ne vom mai putea mulţumi oare doar cu cauzele „formale“ ale imaginilor sale („formale“ în sens bachelardian) ? Ne vom mai mulţumi cu analiza imaginii acvatice ca simbol al maternităţii şi feminităţii apei, în sensul aproape clasicizat al acestor noţiuni ? Analiza bachelardiană şi cea richardiană aproape au epuizat practic semnificaţiile formale şi substanţiale ale universului imaginant poetic, încît cu greu ne-ar rămîne lucruri noi de spus ; pe de altă parte, nu acesta este demersul pe care îl întreprindem în lucrarea de faţă. Este drept că o analiză a *forţelor imaginante în poezia celor mai mari autori ai noştri lipseşte* aproape total ; prin urmare, cititorul care nu a achiziţionat încă o astfel de lectură necesară a poeziei, nu a parcurs o anume treaptă a înţelegerii actului poetic, va întîmpina greutăţi în receptarea nivelului atît de îndepărtat, de obscur, al unei imaginaţii de un grad ridicat de abstractizare care, pe de o parte îi taie legăturile cu „cauzele formale“ şi chiar cu cele „substanţiale“, iar pe de altă parte, le păstrează totuşi într-un mod care trebuie înţeles ca atare. Legătura indirectă a simbolurilor barbiene cu realitatea concretă tinde să fie înţeleasă de un lector nepregătit în mod nemijlocit şi, în acest caz, poetul poate fi lesne confundat (eroare nedorită şi chiar primejdioasă !) cu un imagist de rînd. Nivelele poeziei barbiene s-ar sciziona fără nici un profit ; cititorul n-ar putea recepta poezia barbiană decît ca fiind foarte „senzorială“ şi pitorească, foarte „exuberantă“ şi lucidă şi, în acelaşi timp, deosebit de ostilă înţelegerii, abstractă şi încifrată. Este tocmai ceea ce „intrigă spiritul“ (expresia lui Richard) în cazul unor poeţi de factura lui Mallarmé, Ion Barbu etc. Cititorul nu poate ajunge la unificarea celor două nivele ale lirismului barbian dacă nu parcurge şi

Scanned with OKEN Scanner

această treaptă, oarecum implicită, a universului imaginar şi imaginat, a felului cum imaginea se desparte în cele din urmă de suportul ei material, fără însă a-l nega definitiv, ci păstrîndu-l în subtext.

Firește că am fi putut analiza oricare alt element al așa-zisei „reverii" poetice barbiene. La o analiză sumară vom putea observa că nu lipsesc din zestrea substanțială a acestei imaginații nici focul, nici aerul, nici lutul. Cu toate acestea, ne-am oprit asupra elementului acvatic nu întîmplător, ci ținînd cont de importanța topologică a acestui element, care singur poate alcătui o întreagă poetică și de faptul că el constituie în același timp și o *sintaxă,* și o *metapoetică,* singurele care ne interesează, poate mult mai vizibil decît ar putea-o demonstra analiza celorlalte elemente ; iar alcătuirea acestei sintaxe și acestei metapoetici este cu totul particular în cazul lui Ion Barbu, după cum ne vom strădui să demonstrăm.

Gaston Bachelard surprinde o treaptă foarte îndepărtată de suport formal și chiar substanțial al imaginației acvatice, treapta pe care se combină straturi mitologice consacrate și transformate în „complexe de cultură" ; imagini deja clasicizante, cum ar fi cea a Ofeliei shakespeariene sau a lui Charon și a rîurilor infernale, Styxul, Cocytul etc. au devenit astfel de complexe — readucerea lor în poezie nu mai poate fi socotită ca un aport al poetului, ci doar ca simplă „figură retorică" : „Il est intéressant de montrer comment de telles images, — si peu naturelles —, sont devenues des figures de rhétorique, comment ces figures de rhétorique peuvent rester actives dans une culture poétique" [1].

Imaginea ajunsă pînă la stadiul de *complex cultural* și mai departe, pînă la acela de figură retorică (este vorba de figura pe care noi o identificăm în lucrarea de față sub

[1] Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

numele de *catacreză)* presupune o evoluţie îndelungată, o creştere în volum a imaginarului, pînă la instituirea revoluţionară a unei funcţii noi a speciei imaginii respective (funcţia *catacretică).* Noutatea poetică cea mai fecundă ar fi cea capabilă să instituie direct noi astfel de complexe culturale, noi „figuri" retorice (vezi şi cap. „Figuraţie şi alegorie" din lucrarea de faţă). Acest lucru nu se poate întîmpla însă în absenţa definitivă a imaginaţiei „elementare" sau „substanţiale", care continuă să activeze la nivelul cel mai profund. Reveria literară, după cum arată tot Bachelard, spre deosebire de cea comună, se scrie, se coordonează scriindu-se, îşi depăşeşte sistematic visul său iniţial, dar rămîne cu toate acestea fidelă unor realităţi onirice elementare.

Reveria acvatică barbiană cucereşte pe rînd nivele din ce în ce mai profunde. Ea se lasă ademenită mai întîi de vizualitatea superficială a apei, de jocurile nenumărate de lumini peste unde, de dinamismul şi proteicitatea acestor forme instabile. Este mai ales momentul poeziilor publicate în *Sburătorul,* deşi acest nivel de reverie superficială se menţine, sub diferite aspecte, şi în poezia de maturitate. Evoluţia pe care o urmărim nu are mai ales valoare cronologică, cît „tactică", una adică de logică poetică. Am putea spune fără să greşim că, de fapt, nu există la Ion Barbu niciodată o imaginaţie exclusiv superficială ; totdeauna ea presupune un subtext. În orice caz, ca o introducere în imaginarul acvatic barbian, nu putem trece peste o anumită fascinaţie a jocului vizual pur care se desprinde mai întîi la orice lectură. Apa barbiană este deocamdată plină de viaţă şi mai ales de fast ; ea se împodobeşte de nenumărate juvaeruri de preţ superficial. Neputînd fi ţinută în loc de canoanele textului, ea izbucneşte la suprafaţă şi-i cutreieră tot cuprinsul îndată ce este descătuşată. Imaginea ei covîrşeşte şi cantitativ, ca

Scanned with OKEN Scanner

vînă a vieţii biruitoare. Imaginile sînt acum „şuvoiul apei neîncăpătoare", „şerpuitoarea formă veşnic vie", ce călătoreşte în ritm sprinţar „către mări odihnitoare" *(Munţii)*. Vizualitatea ei se împleteşte cu mişcarea, într-un fel de textualitate animată ; textul, înţeles ca *producere* poetică, are în această fază el însuşi un *ochi activ*, scăpărător de viaţă. Chiar cînd acest ochi se îndreaptă, lăuntric, către „orbul mării limpezi", surprinde în adîncimile ei un tezaur fabulos de culori şi lumini :

„Spre sînul *adîncimii fluide* am privit
Iar *ochiul meu lăuntric* e încă năpădit
De-a *umbrei* şi *culorii* bogată-amalagamare
Cînd repezi, cînd sticloase şi umede şi rare,
În *orbul mării limpezi* — tezaur negrăit —
Răsfrîngeri fără număr, pe rînd, au *oglindit*
Multipla *aparenţă* şi veşnica schimbare".

(Pitagora)

Toate elementele conţinute aici şi subliniate de noi conduc către voinţa textualizării, voinţă devenită o obsesie a poemului însuşi, un fel de coagulant intern care se constituie pe sine independent de stimulii externi. *Poezia se autoscrie pe sine indiferentă faţă de voinţa agentului liric.* Transparenţa lăuntrică a apei nu ascunde nimic privirii ; putem spune că e o apă ce se dăruieşte, se deschide ochiului cu o anumită fericire a deschiderii. În adîncuri nu se află nici un monstru acvatic (care să simbolizeze ceva în plan secund), ci doar tezaure ale vederii, ale imaginaţiei vizuale, răsfrînte infinit în atîtea prisme reflectante ce vor să pună în evidenţă constituirea textului. Esenţa unei astfel de ape nu poate fi încă prinsă ; mişcarea ei rămîne doar vizuală (ca orice mişcare totală la prima lectură sau la o lectură superficială) şi bogăţia formelor poate fi

Scanned with OKEN Scanner

apreciată deocamdată numai la nivel vizual. Nimic nu se poate întipări deocamdată pe suprafaţa călătoare a unei astfel de ape ; ea fură, formele şi le cară cu sine, fiind un adevărat „miraj fluid“ ea însăşi, o „formă fugară“, în care se adăpostesc numai efemer „viridele răsfrîngeri“, la fel ca şi „apele armurii“ *(Luntrea)*. Deşi tinde să devină oglindă (aceasta fiind una din funcţiile comune ale apei, devenită „figură retorică“ de suprafaţă, adică „figură a textului“), ea este o oglindă instabilă, în care nu te poţi contempla : „Oglindă călătoare, cer mobil“ *(Rîul)*. În limbajul bachelardian, aceasta ar fi o apă primăvăratică, dătătoare de imagini factice, vag înşelătoare. Am putea aminti aici fără să greşim un poet ca Alecsandri care, aşezat pe malul Siretului într-o zi însorită a primăverii, îşi lasă gîndirea furată de o astfel de apă fugară şi plină de scînteieri *(Malul Siretului)*. La Barbu, această reverie nu este întru totul facilă ; privită îndelung, apa tinde către imagini din ce în ce mai coerente şi mai stabile. Şerpuirea ei în aparenţă spontană, momentană, se transformă în „undirea infinită“ *(Solie)* în „apele eterne“ *(Elan)*. Jocul ei mişcător se mută într-un etaj subteran, devine „unduire“, pulsaţie, „subtil fior“, „prin săli orgolioase ori umede caverne“ *(Elan)*. Ea are din ce în ce mai puţin înfăţişarea apei. Vizualitatea tinde să se despartă de mişcare. Mişcarea devine *undire* infinită, perceptibilă nu atît prin simţuri, cît prin semnele raţiunii. Ceea ce era la început doar atribut reflectant al apelor, se transferă acum asupra tuturor elementelor. Poetul e preocupat de „fluida formă“ a lavei orginare, de „glaucul noian“ *(Pytagora)*, de „fîntînile adînci de viaţă“ *(Dionisiacă)* care se deschid în „steiuri“ etc. Vizualitatea plană a oglinzii îşi caută, la rîndul ei, forme noi de reprezentare ; ea solidifică lumina strînsă în ape, o concentrează sub forma gheţarilor, cristale uriaşe, pietre transparente, ban-

Scanned with OKEN Scanner

chize ; din „pustietăţi lichide", din „noianul originar" se încheagă „sinteze transparente" care duc cu ele „în năvi de gheaţă / Un fabulos Ofir" de strălucire solidificată *(Banchizele)*. Aurul solar este prins în transparenţa uriaşelor blocuri de gheaţă şi transportat în zonele de umbră. Licorile devin „opaline" ; se anunţă deja apariţia cristalelor barbiene.

Încă din această primă fază sîntem siliţi să observăm că imaginaţia barbiană nu se opreşte la nivelul de suprafaţă ; atît „viridele răsfrîngeri", cît şi „cristalul steril" sînt doar pretexte formale ; *ele antrenează imediat o viziune textualizantă.* Cauzele formale nu reuşesc să reţină şi să înlănţuie pentru mult timp o astfel de imaginaţie. „Cerul lichid de miazăzi", „fluviul obscur", „sunetele fluide ce se resorb şi pier", „bruma îndepărtată a mărilor", „ploaia de stropi rigizi" ce întinde „zăbrele de oţel", „arca" ce se îndreaptă spre un Ararat necunoscut etc. sînt doar elemente care circumscriu mai mult o realitate textuală decît una strict morală. De fapt, imaginaţia strict formală, ca şi cea strict elementară, este cazul să accentuăm, este absentă din poezia lui Ion Barbu. Nu la acest poet trebuie să mergem să ne înveţe mai întîi şi mai întîi poezia elementelor. Şi cu toate acestea, nu e mai puţin adevărat că atunci cînd o face, deşi cu alte scopuri, lecţia lui ne spune mult mai mult decît a oricărui poet „elementar". Tocmai de aceea, măcar cu scopul de a înţelege ceva din această lecţie, putem uita pentru moment de „sensul" cu care au fost angajate imaginile acvatice şi *le putem recepta în tihnă ca pe produsele unei forţe imaginante în sine, forţă activă, care face să participe întreg materialul semnificant la procesul constituirii textului poetic.* Întîi de toate vom observa forţa textualizantă pe care o deţine apa ca *oglindă.* Toată lucrarea de faţă demonstrează ce loc important ocupă *reflectarea,* ca

Scanned with OKEN Scanner

proces central al poeticii barbiene. Dar e interesant de observat că primele oglinzi barbiene sînt apele. Bachelard susţine că, în comparaţie cu apa, oglinzile propriu-zise au altă funcţie imaginantă, mult mai artificială : „D'abord, il faut comprendre l'utilité psychologique du miroir des eaux : l'eau sert à *naturaliser* notre image, à rendre un peu d'innocence et de natural à l'orgueil de notre intime contemplation. Les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques ; ils sont avec trop d'évidence des outils de rêve pour s'adapter d'eux-mêmes à la vie onirique". [1] Dacă apa serveşte la „naturalizarea imaginii", atunci oglinda, prin chiar alcătuirea ei fizică şi prin întrebuinţarea ei, serveşte la artificializarea acesteia. *Trecerea de la elementul natural (material) la cel artificial reprezintă chiar trecerea subtilă către textualizare ca o modalitate de resorbire a realului în fictiv, a simbolului (multidimensional) în text (ca suprafaţă plană).* Iată şi observaţiile, la fel de sugestive, ale lui Louis Lavelle : „Si l'on imagine Narcisse devant le miroir, la résistence de la glace et du métal oppose une barrière à ses entreprises. Contre elle, il heurte son front et ses poings ; il ne trouve rien s'il en fait le tour. Le miroir emprisonne en lui un arrière-monde qui lui échappe, où il se voit sans pouvoir se saisir et qui est séparé de lui par une fausse distance qu'il peut rétrécir, mais non point franchir. Au contraire, la fontaine est pour lui un chemin ouvert..." [2] Noi înşine am spus în paginile lucrării de faţă că oglinda este un *obiect teatral.* Ea devine pînă la urmă, tocmai prin artificialitatea ei, obiectul predilect al reflectării barbiene. Închiderea pe care ea o posedă face şi mai tragic actul narcisic al poeziei moderne. Dar pînă a ajunge la acest obiect de *decorum,* desigur că imaginaţia barbiană trece

[1] Bachelard, *op. cit.*, p. 32.
[2] Apud Bachelard, pp. 32—33.

Scanned with OKEN Scanner

și prin faza oglindirii *deschise* și *naturale*, a narcisismului cosmic. Acest soi de narcisism este însă marcat de cultură, livresc. În poezia *Luntrea* am putea avea modelul unei reverii tipic romantice ; este cunoscut, de pildă, exemplul eminescian în această privinţă. Imaginea unei luntri antrenează imediat după sine pe aceea a plutirii fără ţel, fără cîrmă şi lopeţi („Şi să las din mînă cîrma / Şi lopeţile să-mi scape...") ; mai pot fi amintite aici şi „derivele" caracteristice „reveriilor singuratice" ale lui Rousseau, Lamartine etc. Luntrea barbiană se desface însă de la mal pentru totdeauna ; cel ce se îmbarcă este gîndul : „Îndurerat, nesigur şi silnic Lohengrin...". Complexul este desigur cel al lui Charon. Gîndul este mînat spre „fluviul obscur care-l aspiră". Noutatea este numai una de schimbare a sensului reveriei ; prilej de melancolie voluptoasă pentru un romantic de tipul lui Rousseau, ea devine o călătorie peste apa unui fluviu infernal. Nu reflexele acestei ape formează prim-planul poeziei, ci „apele armurii" ciudatului „fugarnic" (gîndul) în care se răsfrîng strălucirile apei adevărate ; în aceste „ape" de luciu metalic se oglindeşte tot universul lăsat în urmă : „Zori neasemuite, apusuri de castele / Aprinse, sub metalul curat, s-or oglindi, / Iar străvezia noapte va creşte şi rodi / Prin apele armurii răsade-întregi de stele". Trebuie să observăm, fie şi prea devreme, înainte de a fi epuizat analiza imaginaţiei acvatice barbiene, că *apa* acestui poet este, chiar în apariţiile ei incipiente, un element *artificial*. Ca oglindă, cum am văzut în exemplul de mai sus, Barbu preferă, încă de pe acum, nu oglinda naturală a fluviului, care rămîne pe al doilea plan, ci oglinda artificială a unei armuri metalice a gîndului închis, care respinge prin reflexe orice amestec al lumii exterioare. Oglindirea în apa realului este chiar negată şi în mod expres, în aceeaşi poezie :

Scanned with OKEN Scanner

„Fugarnic sfînt, tu lasă ca fluviul să te poarte...
Dar dincolo de luntrea îngustă nu privi :
Căci apa-ţi va trimite şi va întipări
Întunecată, faţa iubirii voastre moarte !“

Narcisismul *natural* presupune un sentiment de totală împăcare, de regăsire a propriei identităţi. Am putea spune, în general, că trebuie să ni-l închipuim pe Narcis fericit. Romanticii au ilustrat în reveria apei mai ales ceea ce Bachelard numeşte *narcisism cosmic,* tendinţa lumii de a se auto-reflecta [1]. În preajma unei ape calme, a unei fîntîni, întregul peisaj se *narcizează,* observă Bachelard. În poezia barbiană, acest soi de narcisism natural este cu neputinţă de găsit. Mai degrabă, am putea spune că narcisismul artificial, al oglinzii de decor, caută o cale de naturalizare ; *oglinda aspiră să devină o apă.* De aici se naşte o realitate onirică nouă şi anume *apa oglinzii,* o apă cu proprietăţi aparte. Ea nu este încă apă naturală, ci apă „de gală“ („La ţărmul apelor de gală / Strig hidra mea chilocefală“ — *Falduri).* Care ar fi caracteristicile acestui lichid misterios ? În primul rînd, cum este şi de aşteptat, o asemenea apă *nu are profunzime,* nu poate fi explorată în interior ; ea are numai suprafaţă speculară, lucie. Dacă am putea separa în imaginaţia noastră numai *suprafaţa* unei ape obişnuite, am putea obţine această apă nouă avînd caracteristici hibride — de oglindă-apă. Se vede că poetul este incitat de *apa oglinzii* şi nu de elementul în sine. E curios că într-o astfel de apă a-dimensională sălăşluieşte un monstru marin, un „hidrofil“ cast şi transparent. Desigur este vorba de masca unui *dublu fantomatic* care nu poate trăi decît într-un astfel de mediu a-dimensional. Mai interesantă ni se pare observaţia

[1] Joachim Gaspuet, *Narcisse,* p. 45 : „Le monde est un immense Narcisse en train de se penser“ — *apud* Bachelard, *op. cit.,* p. 36.

anterioară, privitoare la efortul de naturalizare a reveriei narcisice. În acest sens, Bachelard observă că trecerea de la *obiect* la *materie* a reveriei este obligatorie, deoarece „On ne rêve pas profondément avec des *objets*. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des *matières*. Un poète qui commence par le *miroir* doit arriver à l'*eau de la fontaine* s'il veut donner son *expérience poétique complète*" [1]. (ș.a.) Cît de exact se aplică intuiția lui Bachelard în cazul unui poet ca Ion Barbu, care în finalul actului său poetic se îneacă narcisic („La o apă albă intru : bîldîbîc !") ! Un astfel de poet este și Mallarmé. Într-un pasaj din *Hérodiade* este observată metamorfoza oglinzii în fîntînă ; apa ei rămîne totuși nenaturală, „eau froide", închisă într-un „cadre gelée" ; imaginea proprie răsfrîntă într-o astfel de apă apare ca frunzele veștede prinse sub gheață, într-o copcă adîncă („Comme des feuilles sous ta glace au trou profond"). Această oglindă-apă are proprietatea de a concentra, de a *focaliza* visul, aproape ca o lentilă ; de a-l dezgoli pînă la sens ; ea oglindește fantome, nu realități. Privindu-se în oglinda sa, Hérodiade își vede cu groază indescriptibilă („Horreur !") în fundul „severei fîntîni" goliciunea visului ei criminal („des soirs, dans ta sévère fontaine / J'ai de mon rêve épars connu la nudité" [2]). În treacăt trebuie să notăm că în rarisime cazuri găsim și la Barbu o reverie *foarte naturală* a apei, cel puțin aparent, un fel de staze ale reflectării abstracte, cînd poetul trăiește euforii pure, de pildă în *Cercelul lui Miss*. Jocul cu cățelușa fecioară pe malul gîrlei, transpunerea copilăroasă la nivelul percepției acestei tovarășe de zburdălnicii, par să nu umbrească în vreun fel posibilitatea unui narcisism fericit și direct. Și totuși, el are loc și aici mediat : „Și, pe rînd, în gămălia ta de minte, prinsă-în

[1] Bachelard, *op. cit.*, p. 33.
[2] Mallarmé, *Oeuvres*, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

vis, / Vin să-înoate ca-într-o piatră lăcrimată : lunca, fînul, / malul apelor şi clipa..." etc. Deşi totul pare pregătit pentru o reverie naturală, ea se realizează inversat : peisajul înconjurător se oglindeşte în „mintea" căţeluşei Miss, în care înoată ca într-o apă ; la rîndul ei, căţeluşa există doar în „visul" (amintirea) stăpînului ei, de unde este readusă. La fel se petrece în *In memoriam ;* aici sunetele pure ale unei dimineţi de aprilie tind să se transforme în reverie acvatică eufonică ; se aud stropii de apă rece rîzînd sonor cu voci de păsări ciripitoare, totul însă se naşte din memorie ; nu avem o dimineaţă, ci *memoria unei dimineţi* care, reactualizată, tinde să se transforme în materie acvatică. De fapt, amintirea nici nu se poate materializa altfel (apa care curge poartă amintiri ! la Barbu această aserţiune poetică este inversată). Înţelegem că efortul barbian nu este acela de a visa apa, ci de a încerca să creeze o apă naturală, pornind de la apele sale artificiale. Deocamdată însă, înainte de a ajunge să fondeze apa ca *materie,* poetul parcurge un drum lung. Apa sa îşi păstrează multă vreme particularităţi cu totul neobişnuite. Pînă să devină complet lichidă, fluidă, această apă este sticlă transparentă, „rîu încuiat în cerul omogen" al poeziei. Tendinţa de lichefiere o au elementele cele mai „eterice" — de pildă „cerul lăcrămat şi sfînt ca mirul", „dublul soare, apos, de la Drăgaică", „plînsul apos din eter" etc. Timpul încercînd să se materializeze devine o masă transparentă de sticlă :

„Pendulul apei calme, generale,
Sub sticlă sta, în Ţările de Jos.
Luceferii marini, amari în vale ;
Sălciu muia şi racul fosforos".

(Margini de seară)

Scanned with OKEN Scanner

Cînd reuşeşte în cele din urmă să se materializeze, apa barbiană este o apă cu proprietăţi de aciditate şi fosforescenţă, o apă care mineză contururile carnale, le „roade".

Una dintre proprietăţile cele mai incitante ale unei asemenea ape-oglinzi este aceea de a putea fi contemplată *simultan* în două moduri : poţi alege ca obiect al contemplării *suprafaţa,* care trimite reflexul propriei figuri şi a lumii înconjurătoare, sau poţi alege *profunzimea,* masa transparentă a lichidului, care în maxima ei limpiditate îţi permite să sesisezi cele mai ascunse obiecte aflate pe fundul apei, modificate de lentilele ei care şterg contururile unindu-le imprevizibil, făcîndu-le să alunece unele în altele. De cîte ori e posibilă afundarea privirii dincolo de suprafaţa reflectantă, adică de cîte ori aceasta permite privirii să treacă dincolo de ea, avem viziunea fundului apei, cu ierburile şi pietrele nemişcate din interior. Apa barbiană este o astfel de *exterioritate dotată cu interioritate,* doar aparent asemănătoare apei naturale, care se pretează şi ea aceluiaşi fenomen. Gaston Bachelard analizează fenomenul la nivelul metodei sale ; observaţiile şi intuiţiile sale nu sînt deloc de neglijat şi, fiindcă în mod premeditat am simulat aici o analiză analogă cu a sa, le vom lua în considerare pe cele mai importante. Iată o astfel de observaţie pe marginea povestirii poeşti *Domeniul Arnheim.* Pentru a ajunge la castelul din Arnheim, vizitatorul trebuie să navigheze uşor pe meandrele nenumărate ale unui rîu ce traversează o pădure cu mii de rămurişuri ; apoi rîuleţul se termină într-un bazin întins chiar în faţa edificiului respectiv. E. Poe insistă asupra descrierii apelor lui : „Acest bazin era de o mare adîncime, dar apa lui era atît de transparentă, încît fundul, care părea alcătuit dintr-o masă de pietricele rotunde de alabastru, devenea foarte vizibil datorită străfulgerărilor de lumină —

Scanned with OKEN Scanner

adică de cîte ori ochiul reușea *să nu mai vadă* în adîncul lui cerul răsturnat și vegetația întoarsă a colinelor" (s.a.). Extrasul este deosebit de prețios, deoarece pornind de la această reverie pur acvatică (aparent) a lui Poe, prin analogie, Bachelard ajunge *să recitească altfel textele poești.* Mărturisind că în adolescență un „roman" ca *Aventurile lui Gordon Pym* l-a plictisit și că apoi, la a doua lectură (la o vîrstă matură), a reușit, cu ajutorul monografiei Mariei Bonaparte să dezlege una dintre semnificațiile cu totul nebănuite pînă atunci a descrierii din text (este vorba de ciudată apă cu „vine" pe care Pym o vede într-o insulă îndepărtată în călătoria sa în mările Sudului și în care M. Bonaparte vede caracteristicile inconfundabile ale sîngelui), conchide asupra scrierilor lui Poe : „Encore une fois, il y a deux manières de lire de semblables textes : on peut les lire en suivant une expérience positive, dans un esprit positif, en essayant d'évoquer, parmi les paysages que la vie nous a fait connaître, un site où nous pouvons vivre et penser à la manière du narrateur. Avec de tels principes de lecture, le texte présent paraît si pauvre qu'on a bien de la peine à en achever la lecture. Mais on peut aussi lire de telles pages en essayant de sympathiser avec la rêverie créatrice, en essayant de pénétrer jusqu'au noyau onirique de la création littéraire, en communiquant, par l'inconscient, avec la volonté de création du poète" [1].

Îi putem rămîne recunoscători lui Bachelard măcar pentru faptul că nu mai „citește" apa poescă precum o apă oarecare, chiar dacă noi nu mai vedem în ea o realitate psihologică, ci una *textuală.* Analogia bachelardiană, care unește reveria apei cu metoda de lectură, putea să-l ducă pe autor în punctul unde vom sosi noi înșine imediat. E curios că, tentat să recunoască în faptul observat o reali-

[1] Bachelard, *op. cit.*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

tate mai mult psihologică (de psihologie estetică însă) și anume aceea că în străfundurile reveriei formelor zace reveria materiei („la matière est l'inconscient de la forme"), el nu vede că uluitoarea asemănare dintre apa descrisă de Poe (în *Domeniul Arnheim)* și textul poesc (care trebuie lecturat în două moduri) nu înseamnă în ultimă instanță altceva decît că apa poescă *este un text.* Și ea poate fi citită în două moduri, cum arată Bachelard însuși : „Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision ; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini ; tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir ; tu as le droit de vivre avec le batelier ou de vivre avec «une race nouvelle de fées laborieuses, douées d'un goût parfait, magnifiques et minutieuses»" [1].

Apa barbiană este și ea un *text ;* sau, dacă am dori să întrebuințăm mai departe terminologia bachelardiană, este *materia textuală,* o *materie fictivă,* derivată din însăși „psihologia" textului. Ea nu este nicidecum *sîngele matern* (intuiția de marcă psihanalitică a Mariei Bonaparte) și nu are nici o tangență cu vreo materie fluidă din realitatea vie. Este o apă care *nu există.*

Apa barbiană este cel mai perfect *text.* Ocolul pe care l-am făcut prin analiza unui *martor* (aceasta este valoarea pe care o acordăm textului poesc în cazul de față) nu a făcut decît să pregătească o asemenea concluzie, sugerată (dar nu descoperită !) nouă de intuițiile geniale ale lui Bachelard. Nevoia unui *martor* (aproape a unui *etalon* în cazul de față) este ușor de înțeles ; în poezia barbiană fenomenele elementare ale generării actului poetic apar obscurizate de o îndelungată abstractizare și complicare a proceselor lor ; la un autor ca Poe ele se bucură încă de o manifestare aparent ingenuă sau mai bine zis genuină. Barbu a beneficiat din plin de experiența poescă ;

[1] Bachelard, *op. cit.,* p. 71.

nu trebuie să uităm că, de fapt, la noi, el este primul (poate chiar primul în absolut) care a citit în profunzimea „lacului silabic" al textelor lui Poe. Abia părăsind modul unei lecturi de suprafață, abia negînd metoda întrebuințată pînă aici este posibil să avem o *sintaxă* a poeticii barbiene, adică să descoperim în poezia sa ceea ce autorul nu spune în mod explicit. De aici și repudierea, din partea lui Bachelard, a sistemelor clasice de lectură, care nu vor să se lase conduse dincolo de *suprafața* textului : „Sur cet exemple (e vorba de *Aventurile lui Gordon Pym* — n.n.), avec une particulière clarté, j'ai compris la valeur des *nouveaux procédés de lecture* fournis par *l'ensemble* des nouvelles écoles psychologiques. Dès qu'on lit une oeuvre avec ces nouveaux moyens d'analyse, on participe à des sublimations très variées qui acceptent des images éloignées et qui donnent essor à l'imagination dans des voies multiples. La critique littéraire classique entrave cet essor divergent. Dans ses prétentions à une connaissance psychologique instinctive, à une intuition psychologique native, qui ne s'apprend pas, elle réfèrre les oeuvres littéraires à une expérience psychologique désuète, à une expérience ressassée à une *expérience fermée*. Elle oublie simplement la fonction poétique qui est de donner une forme nouvelle au monde qui n'existe poétiquement que s'il est sans cesse réimaginé" [1]. Concluziile lui Bachelard întrunesc adeziunea noastră cel puțin ca *poziție*, ca *situare* față de textul literar, chiar dacă rezultatele le considerăm depășite (în sensul *asimilării* lor totale pînă în momentul de față).

Iată, așadar, că subiectul pe care ni l-am ales (*Scrisul apei*) și l-am anunțat în prima parte a acestui capitol este de fapt un fals subiect ; încercînd să analizăm reveria elementară, materială, a apei, am ajuns la concluzia că

[1] Bachelard, *op. cit.*, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

ea, de fapt, este aproape complet acoperită de o reverie mult mai puternică, aceea a *textului văzut analog cu apa ca realitate reflectantă ;* sau, mai bine zis, a unei *ape* care își părăsește funcția de element primordial, devenind un *semn* al *elementarității textuale.* Fără a prevedea de la început toate implicațiile acestui traiect al analizei noastre, observăm abia acum că apa ca element la Ion Barbu ca și la Poe a fost aproape complet „abolită", transformată într-o realitate aparte, care păstrează foarte puțin din caracteristicile unui element concret. Abstractizată complet, devine ea însăși element de abolire. A te reflecta în ea înseamnă, de fapt, a te îneca. Nu întîmplător Barbu investighează poetic fenomenul înecării. A te îneca într-o oglindă nu este un fapt poetic nou ; el ține de narcisismul clasic, devenit de acum simplă *figură retorică.* Importantă este însă particularizarea lui și topologia total modificată ce i se acordă. În poezia barbiană se poate îneca însuși fulgerul (metaforă barbiană acreditată pentru „gînd") ; prin înecare, focul („fulger străin") se solidifică, se transformă într-un trunchi material :

„Fulger străin, desparte această piatră-adîncă ;
Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochean !
Atlanticei sunt robul, vibrat spre un mărgean,
Încununat cu alge, clădit din praf de stîncă,
Un trunchi cu prăpădite crăci vechi ce stau să pice,
Din care alte ramuri, armate-în șerpi lemnoși,
Bat apele, din baia albastră să despice
Limbi verzi, șuierătoare prin dinții veninoși".

(Înecatul)

Fulgerul materializat prin înecare revelă un trunchi „prăpădit", o materie deja precară din chiar momentul nașterii ei ; din el însă iau naștere, subminîndu-l, alte „ramuri"

Scanned with OKEN Scanner

ce se animă în mod neprevăzut, şerpeşte — asistăm la naşterea unui monstru acvatic misterios. Dialectica imaginii cuprinde o abolire (înecare), o moarte ce transformă un foc viu (fulgerul) într-un cadavru material, din care resuscită cu altă înfăţişare însăşi esenţa focului înecat. Reflectarea ca înecare prezintă prin urmare aceeaşi ordine procesuală (sau sintactică, topică) pe care am evidenţiat-o în întreaga poezie barbiană — o negare urmată de o reinstaurare prin transformare. Permanenţa ei în cadrul poeticii barbiene rezultă şi din faptul că poezia citată a fost compusă în toamna anului 1929, utilizîndu-se un material poetic din 1920. În interiorul apei sînt bănuite procese mult mai complicate şi mai greu de înţeles, mai dramatice, ce fac posibilă reflectarea de suprafaţă. De aceea, într-o fază incipientă poetul se lasă ademenit, cum am mai văzut, de investigarea adîncului ; ochiul său lăuntric e „năpădit“ de umbra adîncului, de „a umbrei şi culorii bogată-amalgamare“ (altfel spus, de *interioritatea* încă neinteligibilă a textului).

Procesul de reflectare-înecare capătă aspectul unei lupte cosmice. Rezultatul ei este însuşi textul. În sprijinul afirmaţiei noastre vine chiar poezia pe care — să-l mai bănuim şi acum inconştient ? — Ion Barbu a intitulat-o chiar *Text,* un fel de epilog al practicii sale poetice. [1] În aparenţă ea nu e decît descrierea pastelizant-dinamică a unui apus de soare urmat de răsăritul astrului serii, cu toată cohorta de fantasme nocturne ce o însoţeşte. Acest apus e văzut ca o înecare a soarelui, după înfrîngerea sa ca „războinic solar“ în „Caspica de feţe mişcată şi aridă“. După pierderea totală a săgeţilor (adică a razelor), înainte de a apune el este un soare „orb, hipogeic“, fără lumină : „Un soare fără spiţe de raze, pe apus, / Părea un ochi sub

[1] Apare în *Cotimporanul,* nr. 100, noiembrie 1931, p. 3, consacrînd bilanţul rodnic al publicaţiei moderniste.

fiere plecat şi prin obidă, / La huma înnoptării o arsă arachnidă". Resuscitarea sa se înfăptuieşte sub forma stelei care, din punctul opus apunerii, îşi oferă lumina consolatoare : „Apoi, a stelei milă opal a plîns de sus". Morţii ucişi în trînta solară (textuală !) se întorc inevitabil sub formă de fantome : „Dar sacri, albi, şi maldăr de iasme-încălecate, / Morţi goi ce-în sfori de sînge cresc cobză-înnodaţi, / Se-întorc în orbul lunii căscînd din beregate". Aparentul pastel nu e decît o evocare a procesului de naştere a unui „text", aşa cum dealtfel arată şi titlul poeziei. Orice „apus de soare" privit prin optica barbiană, nu este decît *autogenerarea unui text ;* viziune grotescă de fantome palide ce resuscită din ucideri ciclice şi cosmice. Orice apus nu este decît o reflectare-înecare într-o „Caspică de feţe, mişcată şi aridă" ; într-o oglindă concavă şi închisă (mare-lac, cum este Marea Caspică) deci interioară, care absoarbe lumina în loc de a o reflecta, reduce şi arde („arsa arachnidă" poate sugera însuşi *cuvîntul* în faza lui de înnoptare, de negare a sensurilor adiacente, înainte de a fi transformat în element aparţinînd unui text anume) ; întoarce apoi un astru împuţinat, urmat de alaiul tuturor razelor (sensurilor) fantomatice. Am dori să se citească acum, prin prisma celor observate, nu numai poezia barbiană într-o nouă lumină, ci întreaga poezie, ca domeniu unitar *(omogen,* cum ar spune Barbu). De pildă răsăritul Luceafărului eminescian se încarcă acum de alte sensuri ; *întregul poem apare ca un proces-model al producerii de text.* Răceala finală a astrului şi totala sa detaşare de pămînt are şi semnificaţia sigură a textului constituit. Am mai amintit şi în altă parte a lucrării de faţă că integralitatea textului este asigurată (sau confirmată) tocmai de detaşarea finală a „personajului" (care-l reprezintă ca *figură)* de planul realităţii. Marile texte ale literaturii lumii conţin detaşări multiple. În pri-

Scanned with OKEN Scanner

mul rînd detaşarea autorului de ele sau a lor de autor. Despre părăsirea textului de către autor exemplificăm în altă parte. Există însă, poate şi mai puternică, mai încărcată de semnificaţii, cealaltă tendinţă, tendinţa textului de a se rupe de autor. Exemplele sînt nenumărate şi de mare prestigiu : epopeile homerice nu-şi mai recunosc în timp autorul, s-ar voi anonime ; Shakespeare „n-a existat" ; (nici Eminescu „n-a existat", ne asigură Marin Sorescu, folosind acest *adevăr textual* drept figură de stil) ; foarte multe texte sînt declarate „manuscrise găsite" (de pildă, „într-o sticlă") etc. Ar fi inutil să înşiruim lista lor. Alt gen de detaşare este tăierea completă a tuturor căilor de acces a simbolurilor centrale (noi le vom spune „figuri") ale textului către realitatea din care s-au desprins. Luceafărul se izolează în „lumea" sa ; Dumnezeu şi sfinţii din legende nu mai colindă pămîntul ca altădată ; Quetzalcoatl a părăsit definitiv pe azteci ; Isus s-a înălţat la cer, iar după o ultimă vizită făcută pe pămînt a dispărut sub privirile uimite şi îndurerate ale lui Petru, care l-a întrebat : *Quo vadis, Domine* ? întrebare crucială, la care totuşi răspunsul este foarte simplu de dat — el nu se ducea să se izoleze în altă parte decît în *textul* său, care se constituise şi din care nu mai putea ieşi ; Artur dispare *în ciclul arturian* ca într-un Avalon de miraj. În altă ordine de idei, ceea ce, de pildă, se analizează ca „model semiologic" sub denumirea de „erou dispărut" [1], nu înseamnă altceva decît înghiţirea eroului de către propriul său text. La fel, statutul de „erou în afara incintei" [2] nu înseamnă decît situaţia specială a eroului de baladă de a-şi *căuta* propriul text şi de a pătrunde pînă la urmă în el prin încercări repetate de trecere a unor

[1] D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Commedia lui Dante*, Univers, 1979.

[2] Marin Mincu, *L'eroe fouri delle mura*, „Strumenti critici", Torino, 32—33, 1977, pp. 188—214.

granițe în aparență invalicabile. Ne propunem să facem investigații mult mai amănunțite în această problemă cu alt prilej.

Dar să urmărim consecințele procesului „înecării" în apa barbiană. Nu întîmplător ultima poezie din *Joc secund* (1930) se termină cu o înecare sui-generis : „Eu sub piatra turcă, luat de Isarlîc, / La o apă albă intru — bîldîbîc !" Apa albă, opacă, în care nimic nu se mai poate reflecta (și care nu mai posedă nici facultatea autoreflectării, deoarece tocmai multiplele autoreflectări au închis-o complet, opacizînd-o), ca și înmormîntarea sub „piatra turcă" (pietrele ridicate pe mormintele turcești nu conțin nici o inscripție !) echivalează cu dispariția totală a creatorului *în text*. E un act de auto-anulare care ar trebui să însoțească orice operă adevărată. Orice text adevărat se sfîrșește în mod logic cu un *epitaf*. Prin vocabula „eu", de acum înainte vorbește însuși textul, care și-a încheiat opera de *includere*, de aglutinare a creatorului ei. Acesta dispare („la disparition élocutoire du poète" — vezi Mallarmé), iar apa textului rămîne „albă" ca o pagină pe care nu se mai scrie nimic.

TRAIECTUL TEXTULUI

După părerea noastră *nu orice operă este un text*. Cele mai multe nu întrunesc decît unele dintre trăsăturile textului ; foarte multe nu sînt decît palide eșecuri ale încercărilor textului de a se autoconstitui. Ele instruiesc lectura textuală într-o măsură foarte mică sau o instruiesc adesea într-un mod negativ.

Un text adevărat își conține la nivelul auto-figurării chiar și *traiectul* parcurgerii sale prin lectură. Pornind

de la concepţia considerării textului drept o unitate între *scriitură* şi *lectură*, ni se pare absolut firesc să întîlnim, figurate în multe texte, traiecte ce trebuie utilizate în descifrarea lor. Pornind tot de la E. Poe, pe care îl luăm şi noi drept un „cas littéraire absolu“ (vezi Mallarmé), vom schiţa cîteva idei privitoare la această problemă.

În cunoscutul *arabesc* poesc *Domeniul Arnheim*, pe care l-am citat şi mai sus (vezi cap. *„Scrisul“ apei*) autorul începe, ca în multe dintre povestirile sale, de la nişte colocvii generale în care se conturează opinii proprii asupra artei. Povestirea ce urmează de obicei după astfel de consideraţii (care uneori sînt de natură morală, alteori de natură filozofică sau sînt chiar simple observaţii asupra vieţii) apare ca o ilustrare practică a lor. De cele mai multe ori, Poe nu face decît să ne înşele ; citind nuvela în lumina teoriilor de la începutul ei, nu am realizat nicidecum *lectura textuală*. În cazul aşa-numitelor „arabescuri“ însă, situaţia se modifică simţitor. Textul nu se mai ascunde cu atîta abilitate ; autorul devine mai conştient de existenţa lui şi îl relevă de la început sub masca unei ţesături abia disimulate. În celelalte povestiri, textul se ascunde şi se lasă investigat cu mult mai mare dificultate sub aparenţa *fantasticului* şi a *grotescului* (vezi gruparea prozelor poeşti în ediţia baudelairiană *Histoires extraordinaires* unde întîlnim diviziunile respective). *Arabescul* ca formă de manifestare a *textului* este atît de aproape de esenţa acestuia din urmă, încît poate fi luat el însuşi drept *text*. În sfîrşit, iată şi cazul la care ne referim, pentru a face un pas mai departe în ceea ce priveşte înţelegerea noţiunii de text. Un oarecare Ellison (personajul principal al nuvelei *Domeniul Arnheim*), ales de soartă pentru a întruchipa, se pare, în mod cît se poate de perfect ideea de prosperitate,

Scanned with OKEN Scanner

moștenește o avere incomensurabilă, pe lîngă a sa proprie. (Pînă și acest fapt dobîndește semnificații aparte la o lectură textuală ; Ellison este desemnat printr-un testament alcătuit de un strămoș foarte îndepărtat ca generație ; interesul nostru nu este însă de a epuiza o problemă, ci de a o ilustra. Cititorul își poate completa singur lectura textuală în cele mai variate planuri). Cum va utiliza personajul uriașa avere ? În ciuda tuturor supozițiilor vecinilor și prietenilor săi, Ellison își va folosi avutul pentru a-și adăpa setea de frumos. Nedevenind *nici muzician, nici poet, nici pictor,* deși, sîntem lăsați să înțelegem, ar fi putut excela în oricare dintre aceste arte, el se dedică unui soi de „land-scape-gardening" (artă a grădinăritului), înțeleasă după concepții proprii. În pledoaria lui Ellison întîlnim multe elemente ale gîndirii lui Poe, în care sînt intuite genial particularități a ceea ce am numit *text.* Textul nu e *nici muzică, nici poezie, nici pictură,* deși le conține pe toate. Arta pe care o caută Ellison nu este nici una dintre acestea. În primul rînd eroul nostru respinge categoric ideea frumosului natural : „Paradisuri asemănătoare cu cele ale lui Claude (pictor peisagist francez — n.n.) — spune el — nu se găsesc în realitate. În cele mai încîntătoare peisaje naturale se va găsi oricînd un defect sau o exagerare, ba chiar mai multe exagerări și multe defecte. Dacă părțile care-l compun pot, luate fiecare în parte, să sfideze cea mai rafinată abilitate artistică, sinteza acestor părți va arăta întotdeauna cîte o imperfecțiune demnă de amendat. La urma urmei, pe vasta întindere a pămîntului *natural,* nu se va reuși niciodată să se decupeze un tablou, în care un ager ochi de artist să nu descopere un defect în ceea ce se cheamă «compoziția» peisajului."

Observațiile lui Ellison nu se referă întîmplător la *peisaj.* După opinia lui Poe, peisajul este unicul domeniu

Scanned with OKEN Scanner

în care natura pare a lucra în același sens în care lucrează omul (și în special artistul). Înțelegem acum extraordinara importanță a „peisajelor" poești, descrise întotdeauna cu atîta minuțiozitate. În *Prăbușirea casei Usher*, ca și în toate nuvelele în care se sugerează atmosfera unui loc, întîlnim peisaje-„leagăn" ce pot fi locuite de om. Frumosul nu poate fi decît artificial, conchide Ellison. Artistul *compune*. „El nu numai că crede cu putere, dar știe în mod corect că anumite moduri aparent arbitrare de a compune materia constituie (și sînt singurele care constituie) adevărata frumusețe. Rațiunile sale, totuși, nu au fost pînă acum exprimate într-o formă definitivă. A explora și a exprima aceste rațiuni este un fapt ce cade în sarcina *unei analize mai profunde decît oricare din cîte a putut vedea lumea pînă acum*" (s.n.). Ne-am permis sublinierea expresă a ultimei fraze invitînd la meditație asupra ei ; E. Poe întrevedea genial textualitatea propriei opere ca știință a compoziției inextricabile, ca rațiune misterioasă, ale cărei imperative rămîn totuși obscure, neraționalizabile complet ; dar mai mult decît atît și mai eficace, desigur, pentru propria condiție de scriitor, *știa concret* să aplice legile textului, adică să creeze instinctiv text. *Frumosul artificial* este, după Ellison, *scopul uman cel mai înalt*. Pornind de la presupunerea că natura ar fi avut în vedere crearea unei ambianțe perfecte pentru a răsplăti din plin orice nevoie a omului ; presupunînd deci că ea ar fi fost creată în vederea satisfacerii cerințelor unei ființe *nemuritoare*, mutațiile geologice și climatice, spune el, nu au făcut decît să ducă totul la imperfecțiune, inclusiv să transforme ființa umană într-o creatură muritoare. Dorința omului de a amenda și a crea artificial ar fi așadar în strînsă legătură cu recuperarea condiției prime (simplă ipoteză euristică în cazul lui Poe ; ea nu are aici nimic din suportul religios pe

Scanned with OKEN Scanner

care se sprijină de obicei o asemenea idee.) Ellison porneşte să-şi pună în aplicare planul. Idealul său este să creeze o operă cu *finalitate* şi *interes* : „o natură intermediară sau secundară, o natură care nu e Dumnezeu, nici emanaţie a divinităţii, ci e pur şi simplu natură în sensul că e făcută de mîinile îngerilor care se află între om şi Dumnezeu".

O astfel de natură intermediară îşi confecţionează practic Ellison, „grădinărind" natura. Amenajarea vastului domeniu, pentru care numai găsirea locului geografic potrivit îi răpeşte proprietarului vreo cîţiva ani de călătorii (fapt ce ne duce cu gîndul la teoretizările pareysoniene cu privire la găsirea „punctului de pornire" al operei [1] are evident alura unui proces îndelungat de compunere migăloasă, de *poiein* în condiţii ideale, cu scopul de a atinge structura figurată a unui *text*. Vizitarea acestui domeniu, după moartea stăpînului (moarte care nu este, desigur, decît o figurare poescă a despărţirii autorului de textul pe care l-a creat), pătrunderea treptată în tainele lui, are toate caracteristicile unei *lecturi*. Apropierea de Arnheim echivalează cu desprinderea cititorului de lumea concretă, nu brusc, ci progresiv, şi apoi acutumarea cu o lume fictivă. Citäm : „Calea obişnuită de acces către Arnheim era fluviul. Vizitatorul părăsea oraşul în zori. În timpul dimineţii trecea printre ţărmuri de o frumuseţe calmă şi domestică, pe care păşteau nenumărate turme, ale căror lîni albe împestriţau verdele de smalţ al pajiştilor unduitoare. Încetul cu încetul imaginea pămîntului cultivat lăsa locul imaginii unei lumi pur pastorale. Aceasta, la rîndul ei, se cufunda într-un fel de desprindere totală şi apoi în conştiinţa singurătăţii. Puţin cîte puţin, pe măsură ce seara se apropia, albia fluviului devenea mai strîmtă

[1] Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

și înclinarea malurilor tot mai abruptă și acoperită cu un frunziș mai bogat, mai exuberant și mai întunecos." Intrarea în acest paradis de frumusețe artificială nu este altceva decît cufundarea progresivă în lectură. Primii pași ai lectorului sînt însoțiți de o lumină scăzută, crepusculară. Înaintarea pe căile textului are aspectul navigării pe un fluviu cu meandre întortocheate (navigarea este atît figura scrisului, cît și a lecturii textului !) ; perspectiva este deocamdată ascunsă de bogăția unui frunziș fascinant. Desprinderea de realitatea vie, concretă, e anunțată de priveliștea pastorală ; turme ale reveriei („turma visurilor mele" — cum ar spune Eminescu) pasc liniștite pe pajiștile primelor pagini parcurse de cititor. Visul (sau *reveria textuală* — termenul ni se pare mai îndreptățit decît oricare altul !) în voia căruia cititorul trebuie să se lase prins, este o condiție *sine qua non* a asigurării unui parcurs complet și eficace. Toate aceste date compun de fapt imaginea unui labirint. *Putem postula provizoriu că orice pătrundere într-un labirint are, pe lîngă alte semnificații, pe aceea, supremă, a pătrunderii într-un text.* Reciproc, făcînd o paranteză, putem spune că orice operă în care e posibilă descoperirea unui labirint figurat destul de clar, nu numai la nivelul compoziției, ci chiar al „intrigii" concrete, are toate caracteristicile *textului.* (Acesta este, în ultimă instanță, sensul compoziției labirintice conferită de Sadoveanu romanului *Baltagul,* analizat de noi [1].)

După parcurgerea acestui traiect complicat, parcurgere care cere destulă răbdare și dispoziția de a te lăsa fascinat de nenumăratele amănunte ale vegetației malurilor, vizitatorul *Domeniului Arnheim* pătrunde printr-o strîmtoare (un fel de gură a fluviului), printr-o curbă neprevăzută,

[1] Marin Mincu, „Un aspect al poeticii sadoveniene (Labirinticul)" în *Repere,* Cartea Românească, Buc., 1977, pp. 139—195.

Scanned with OKEN Scanner

într-un bazin întins, lărgindu-şi întreaga perspectivă pe neaşteptate. Aici privirea sa are acele două posibilităţi de alegere despre care vorbea Bachelard — de a privi fundul bazinului printre strălucirile apei care oglindesc cînd cerul răsturnat, cînd prezintă ochiului pietrişul iluminat de pe fund. Lectorul este fascinat acum de semnificaţiile aparente, cît şi de cele ascunse ale textului, fie ele parabolice, alegorice sau simbolice. El poate percepe acum intenţiile profunde ale operei sau „ce anume vrea să spună" ea, fără a părăsi însă lectura „senzorială", acel „plaisir du texte" abordat din atîtea unghiuri de R. Barthes. [1] Aventura lecturii nu s-a terminat încă. Vizitatorul părăseşte luntrea comună care l-a adus pînă aici şi se îmbarcă pe o *canoe* de fildeş, deosebit de zveltă şi uşoară, toată sculptată în arabescuri şi simboluri ciudate, atît pe dinăuntru, cît şi pe dinafară. Pupa şi prova se înalţă deasupra apei ca nişte vîrfuri ascuţite ale unei semilune. Înţelegem că instrumentul sau „vehiculul" de lectură s-a modificat. Cititorul operează acum cu un cod calitativ nou. Dacă pînă în acest punct el nu avea nevoie decît de codul uzual al limbii naturale în care a fost scris textul, adică al înţelegerii semnelor grafice, şi de aplicarea lui în condiţiile unei reverii totale, al unei abandonări definitive, „cu arme şi bagaje", pentru a se lăsa condus pe necunoscutul traiect, acum are nevoie de un supracod dotat cu chei simbolice, de un instrument de gîndire suplu şi ascuţit ca o canoe împodobită cu arabescuri meşteşugite. De fapt, el are nevoie de codul simbolurilor pe care le-a acumulat în decursul istoriei formării sale ca *lector*, adică de acel bagaj de cultură necesar oricărei lecturi inteligibile care se autosupraveghează, îşi pune probleme şi încearcă să le rezolve sau măcar se află într-o stare avansată de receptivitate

[1] R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

față de problemele pe care i le ridică textul. Peisajul ce se oferă are acum caracteristicile netezimii și ale acurateții. Pereți de stîncă tăiați vertical, platouri și curbe se oferă vederii, trecînd unele în altele printr-o sintaxă unitară. Odată trecuți de acest istm („gorge") al textului, reveria inițială, deși nu este părăsită, capătă o dimensiune de luciditate, se adîncește și se verticalizează, sau mai bine zis, devine o reverie supraetajată ; ea nu mai rătăcește doar pe meandre orizontale, lăsîndu-se furată de podoabe aparente, ci încearcă să construiască, alergînd de la un etaj la altul, o textură subtilă, un arabesc artificial în spatele frunzișului natural și anarhic de la început. Fără a urmări toate amănuntele traiectului nuvelei poești, vom insista puțin asupra punctului *terminus* al acestei încîntătoare *călătorii textuale*. Vizitatorul care, trebuie să subliniem, a gustat tot timpul, alături de sentimentul frumosului, de voluptatea călătoriei („plaisir du texte"), o senzație de „straniu" pătrunde în cele din urmă, printr-o poartă de aur greu, într-un amfiteatru circular înconjurat de culmi, la poalele cărora curge fluviul dînd ocol, unde vegetația, mult mai bogată, dar și mai exotică, pare *desprinsă de pămînt* și unde o arhitectură ciudată se înalță amestecînd stilul gotic cu cel maur, *suspendată în aer* ca prin minune, cu minarete și turle, „părînd creație fantastică a Silfidelor, a Zînelor, a Geniilor și Gnomilor". Cum am putea (și în ce termeni ?) analiza mai bine cauzele acestei *stranietăți* a textului ? Ea vine din impresia dublă, de realitate și de irealitate, de artificial și natural a privelиștii ce ni se deschide. Egiptenii, care au imaginat ciudata lor scriere hieroglifică, ar fi putut cel mai bine, credem, să dea cont de această stranie voluptate. Un soi de „hieratism egiptologic" (expresie barbiană) este prezent în orice lectură. Traiectul inițiatic din *Cartea morților*, în barca Soarelui, printre atîția ibiși și șerpi, anu-

bişi şi papiruşi, pe jumătate şterşi de moartea şi renaşterea lor în hieroglife, trebuie înţeles de acum înainte în lumina unui *hermetism textual,* ceea ce, trebuie să recunoaştem, este cu totul altceva decît noţiunea tradiţională de hermetism. Straniul vine din intuirea confuză, departe încă de raţionalizare, a acestui cod cu chei duble pe care lectura îl deţine şi-l utilizează dintotdeauna fără însă a-l putea descrie de la început în termeni logici. În paranteză fie zis, o lucrare precum *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir dezvăluie un voluptuos al lecturii şi al texturii hieroglifice, un „iniţiat" al acestei zone a parcursului textual, fără ca el s-o ştie în mod expres. Figurile sale compozite (struţo-cămila, camilo-pardalul, inorogul, porcul-peştit şi peştele-porcit etc.) sînt hieroglife ale textului cărturăresc ale unui autor „otrăvit" de lectură, un autor textual.

Un nou „gorge", o nouă poartă ce trebuie trecută presupune şi un cod iarăşi altul de lectură. Textul ne oferă din nou o lume bogată în forme şi culori, pitorească şi anarhică, după ce ne-a transmis un fior de stranie verticalitate şi lustruire a sensurilor. Lectura totală ne anunţă marea generozitate a textului : el nu ne va lăsa să rămînem agăţaţi de uscăciunea hieroglifelor, a simbolurilor, înjumătăţite, ci ne va oferi lumea din nou, plină de arome şi străluciri. Numai că — atenţie ! — va trebui ca pasul vizitatorului să devină uşor, aerian, pentru că această lume este desprinsă de pămînt ! E o lume de „castelli in aria", unde canoa zveltă trebuie nu să navigheze, ci să zboare ! Reveria este chemată să-şi unifice etajele iniţiale, să-şi sintetizeze codurile pentru a se recompune în ipostaza ei iniţială. Hieroglifele au fost negate, s-au încărcat din nou de eflorescenţe de materie, însă o materie subtilă, volatilizantă, imponderabilă. E greu acum să ne întoarcem dintr-odată pe pămînt, nu tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie însă să uităm nici o clipă că el *există*, uitat undeva, la mari adîncimi de aer traversate. Punctul terminus al lecturii cucereşte în favoarea lectorului temerar o *cetate suspendată*, un maximum de arhitecturare. E vorba de motivul binecunoscut al cetăţii construite pe teren instabil fie „la loc mlăştinos", ca în *Mănăstirea Argeşului*, fie „pe apă" ca „podul din Arta" sau de-a dreptul „în aer", ca în încercările lui Esop ; vezi şi aşa-zisele „încercări imposibile" din basme şi balade de a construi „pod pe Marea Neagră" — în *Soarele şi luna* — sau o „vie pe mare" — în balada *Niculcea* etc. A construi o cetate pe mare" sau o „mînăstire pe apă", „un palat în aer" este încercarea unghiulară ce se pune dintotdeauna artistului (recte, autorului de text). Ne aflăm, astfel, cu un grad mai sus în elucidarea „iniţiaticului" textal decît orice explicare sacralizantă tradiţională (gen „axis mundi" sau „centrum mundi"). Sacralitatea textului este deci o problemă de respectare a instituirii lui în propriul centru aerian, suspendat. Artistul care, cu materialele sale, nu ne va putea construi o „cetate în aer" sau nu ne va putea oferi strugurii plini ai unei „vii sădite pe mare" şi ne va lăsa să navigăm la nesfîrşit pe un fluviu „leşios", nu este demn de atenţia noastră. El trebuie să ne facă dovada zidirii „din nimic", să construiască punţi peste neant, să ne ofere voluptatea „mersului pe apă".

„Arabescul" de tip poesc, prin auto-conştiinţa propriei textualizări, nu face decît să deschidă calea către o lectură textuală pe care o putem extinde la un volum foarte mare de opere. În cu totul altă lumină ne vor apărea acum, de pildă, „peisajele" din proza eminesciană. Ele sînt nu numai descrieri ale unor privelişti închipuite, fantastice, ci se referă figurat la text, care, prin reciprocitate, nu este decît, metaforic vorbind, un *peisaj textual*, de o frumuseţe artificială. Iată cîteva exemple eminesciene

de un prestigiu arhicunoscut. Nuvela *Cezara* nu este decît o aglomerare de *peisaje textualizante*. Începutul nuvelei ne prezintă o privelişte dominată de „Colţi de stînci despre apus [unde] se ridica o monastire veche înconjurată cu *muri*, asemenea unei cetăţi, şi de după muri vedeai pe ici, pe colea cîte un vîrf verde de plop ori de castan. *Acoperemintele ţuguiete* de olane mucegăite, *bolta neagră* a bisericei, *zidurile* împrejmuitoare risipite şi năpustite în risipa lor de plante grase, de furnici ce-şi fondau state, de procesii lungi de gîze roşii, care se soreau cu nespusă lene, *poarta* de stejar de o vechime seculară, *scările* de piatră tocite şi mîncate de mult umblet, toate acestea laolaltă te făceau a crede că este mai mult o ruină oprită curiozităţii decît locuinţă“ [1]. Ne reţin atenţia în textul citat mulţimea elementelor arhitecturale, pe care le-am şi subliniat : „acoperemintele ţuguiate“, „murii“ (murii eminescieni — iată un subiect încă necercetat !), „bolta neagră“, „zidurile“, „poarta de stejar“, „scările“ — toate acestea par a avea o intenţie străveche de configurare a unui text coerent ; rezultatul final al pasajului nu este însă decît o „ruină“. Acesta este, de fapt, prin excelenţă, *textul romantic*, un edificiu (dom, cetate, palat) care se înalţă şi în acelaşi timp se ruinează pe jumătate din miile de forme-detalii care-l împresoară, dăruind lecturii o impresie de măreţie solemnă, amestecată cu pitoresc şi compozit. Edificiul textului nu poate avea utilitate practică. El este un dom, o mînăstire sau alt edificiu care nu satisface decît cel mult aparent exigenţele unei locuinţe. Este imposibil, de pildă, să ni-l închipuim pe Meşterul Manole construind o casă de locuit ; el ridică un edificiu care nu slujeşte la nimic, decît la „pomenirea“, *memento*-ul unui act de creaţie artistică.

---

[1] M. Eminescu, *Proză literară*, E.P.L., Buc., 1964, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

În afară de elementele arhitecturale ale edificiului eminescian ne atrag atenţia şi alte amănunte : vegetaţia şi „procesiunea“ impresionantă a gîzelor (mînăstirea eminesciană pare construită „pentru furnici“, ca şi „bordeiul“ lui Arghezi din *Cartea cu jucării*) ; nimic nu ne împiedică să vedem în ele, pur şi simplu, mulţimea figurată a semnelor (tipografice) sub care se ascunde arhitectura textului. Recunoaştem că este o sugestie complet nouă şi insolită faţă de cea pe care o receptează, de pildă, G. Călinescu în legătură cu nuvela în discuţie ; pentru Călinescu acesta ar fi un pasaj în care impresionează imaginea „vieţii organice“, colcăitoare, imagine atotputernică, vindecătoare de orice metafizică schopenhaueriană. Interpretarea pe care o dăm fragmentului nu vine nicidecum să submineze analiza călinesciană. Pentru noi, însuşi faptul că atenţia criticului a fost atrasă de asemenea pasaje spune mai mult decît interpretarea propriu-zisă. Dealtfel, ni se pare că recunoaştem, din ce în ce mai clar, *elementele constante ale figurării unui text ;* le-am putea rezuma la cîteva : *arhitectură* (cu lipsa factorului utilitar), *vegetaţie, mulţime furnicătoare, drum* labirintic în interiorul unei incinte închise, *„muri“* care figurează separarea de lumea reală etc. Pînă acum elementele respective le-am putut depista cu uşurinţă în exemplele citate din Eminescu şi Poe. Pentru a le întări, vom adăuga că în cazul lui Poe ele *nu lipsesc din nici una dintre prozele sale* (pentru verificarea acestei afirmaţii am reparcurs cu atenţie întreaga operă în proză a scriitorului american). Putem desprinde cel puţin încă un exemplu la fel de grăitor. În nuvela poescă *O întîmplare din Munţii Colţoşi*, eroul (care nu este, el însuşi, după cum ne dăm seama la sfîrşitul lecturii, decît un personaj care-şi părăsise propriul *text* pentru a-l regăsi în final) descoperă în inima lui

Ragged Mountains o ciudată cetate, care nu este decît figurarea perfectă a unui text. Citäm : „M-am pomenit la poalele unui munte înalt care domina o cîmpie vastă, brăzdată de un fluviu maiestuos şerpuitor. Pe malurile sale se înălţa o cetate cu aspect oriental, asemănător cu acelea despre care citim în O *mie şi una de nopţi*, dar de un caracter încă şi mai neobişnuit decît oricare alta înfăţişată acolo. Din punctul meu de observaţie, care era cu mult deasupra nivelului cetăţii, puteam să-i iscodesc toate colţurile, chiar cele mai mici, ca şi cum ar fi fost reprezentate pe o hartă. Străzile păreau nenumărate şi se încrucişau între ele în toate direcţiile fără regularitate, dar mai mult decît străzile propriu-zise erau nişte căi largi largi şi lungi, întortocheate, de-a dreptul furnicătoare de lume. Casele erau stranii şi pitoreşti, o adevărată pădure de balcoane, verande, minarete, mici altare, ferestre fantastic sculptate. Era un bazar fără sfîrşit, unde erau expuse din belşug mărfurile cele mai bogate şi mai variate : mătăsuri, museline, lameurile cele mai scînteietoare alături de bijuteriile şi gemele cele mai minunate. În afară de toate acestea se vedeau, în orice loc, stindarde şi palanchinuri, lectici purtînd doamne distinse cu feţele acoperite de văluri, elefanţi cu harnaşamente fastuoase, idoli sculptaţi grotesc, tambure, steme, gonguri, buzdugane de argint şi de aur. Şi în rîndurile mulţimii, gălăgia, tumultul şi confuzia, în mulţimea de vreun milion de oameni albi şi negri, cu bărbile fluturînd, în tunici şi turbane, se agita o sumedenie de podoabe şi panglici sacre, în timp ce mii de maimuţe murdare, dar sacre, strîmbîndu-se şi urlînd se căţărau pe cornişele moscheilor sau stăteau încovrigate pe minarete şi la ferestre.“ Iată şi aici constantele figurative ale textului, prezente în chip fericit toate împreună : cetatea ciudată, mulţimea de fiinţe ce furnică peste tot,

Scanned with OKEN Scanner

nenumăratele străzi ce se încrucișează între ele, drumurile întortocheate etc.

Ne va fi mult mai ușor să discernem acum în poezia barbiană figura textului, redusă uneori doar la înșirarea acestor constante (de fapt, la viziunea lor sintetică, unificatoare), de pildă : „Scări, unghiuri, porți ; la cîte-o ușe / O troli domoli, o troli cu gușe“ (trolii lui Barbu sînt doar personajele miniaturizate ale textului, litere antropomorfizate), evident, interesul poetului pentru asemenea ființe ciudate vine tocmai din faptul că ele nu urmăresc să figureze personaje umane, ci tocmai *semnele* textului sau, în cel mai bun caz, personaje fictive, care sînt, la rîndul lor, tot niște semne. Acum apare evidentă și semnificația *Isarlîcului* barbian, care este tot o autofigurare a textului poetic și în care recunoaștem, aproape nemodificate, constantele textului lui poesc : aspectul de bazar, arhitectura „sucită“ („sucite minarete“ — deci o arhitectură deosebită fundamental de cea obișnuită, reală ; în același sens, turlele răsucite ale Mînăstirii Argeșului sînt o dovadă a alegerii acestui edificiu drept subiect de text) ; amestecul de sacru și sordid : „Gîzii printre fete mari / Simigii și gogoșari“ ; mulțimea ce furnică în interiorul cetății etc.

În nuvela *Cezara* de M. Eminescu, fragmentul citat nu este singura figurare a unui text, încît să tragem cumva concluzia că apariția sa acolo poate fi accidentală ; efortul eminescian tinde către organizarea definitivă și coerentă, către eliminarea „naturalului“ și crearea fantasticului în sens de artificial. Intrarea în curtea singuraticei mînăstiri din descripția citată ne amintește (unificarea e acum posibilă, în virtutea metodei noastre de lectură) de voiajul în interiorul „domeniului Arnheim“ ; și aici lectura voiajează printre nemunăratele detalii-semne ale textului care mai mult ascund decît arată esența căutată. Abia intrat

în curte, presupusul vizitator poate arunca o privire pe fereastra unei chilii de lîngă poartă : „Acea fereastră dedea într-o chilie, pe pereţii cărei erau aruncate cu creionul fel de fel de schiţe ciudate — ici un sfînt, colo un căţel zvîrcolindu-se în iarbă, colo icoana foarte bine executată a unei rudaşte, flori, tufe, capete de femei, bonete, papuci, în fine, o *carte de schiţe* risipită pe părete". Iată interiorul compozit în aparenţă al unui *text* şi iată şi numele lui autentic — o „carte de schiţe" ; numai aparent această denumire este figurată ; în realitate aici textul este cel care răzbate la suprafaţă şi se autodenumeşte, se autoreflectă. Cazul operei eminesciene ca model de *problematică a textualizării* oferă un material nespus de vast, după cum ne putem da seama la o recitire atentă a ei şi din păcate, cel puţin deocamdată, acest material nu poate face obiectul cercetării noastre în lucrarea de faţă. Se oferă aici un cîmp larg, atît nouă, cît şi altora, de a adăuga noi lecturi acestei opere exemplare.

Fiindcă ne-am oprit asupra nuvelei în cauză, nu putem însă trece cu vederea complicatele reflexii ale textului, care-şi arată multiplele faţete. Peisajul iniţial nu a fost decît priveliştea de suprafaţă, prima haltă a voiajului lecturii. Mai departe lectura oferă alte peisaje, de un grad de textualizare din ce în ce mai avansat ; mai întîi, în scrisoarea lui Euthanasius către Ieronim, întîlnim un peisaj paradisiac (credem că nu mai e nevoie să atragem atenţia asupra faptului că acţiunea nuvelei în cauză nu este decît un pretext pentru descrierea lumilor textului, care constituie adevăratul ei conţinut). Cu toate aparenţele de vegetaţie şi lumină, acesta *nu este un peisaj natural*. Iată-l : „Lumea mea este o vale, încunjurată din toate părţile de stînci nepătrunse, care stau ca un zid despre mare, astfel încît suflet de om nu poate şti acest rai pămîntesc unde trăiesc eu". Iată aşadar una din funcţiile

„murilor“ eminescieni — aceea de a separa textul de realitate. Fragmentul respectiv ascunde deci un rai pămîntesc ; și iată o nouă concluzie la care putem ajunge, avînd în minte multe alte texte — ele ascund fiecare un *paradis* sau un *infern ;* insula lui Euthanasius este un „rai“, în timp ce edificiul Usher este un infern. Ni se poate reproșa lipsa de noutate a observației de mai sus. Critica tradițională putea accede prin simpla observație la astfel de analogii ; la multe de același fel a și ajuns. Vom atrage însă atenția că această ajungere *nu este garantată* de nimic. *Numai pe baza simplei intuiții nu se poate aștepta o cucerire integrală și sistematizată a unei lecturi calitativ noi.*

Paradisurile și infernurile marii literaturi (cele ale lui Homer, Virgiliu, Dante, Milton, Eminescu, Kafka, Urmuz, Ionesco, Blaga, Bacovia, Joyce etc.) sînt *texte.* Textele sînt — reciprocitatea e importantă — la modul metaforic niște paradisuri și infernuri artificiale.

Acestea fiind zise, să urmărim în continuare textul euthanasic : „Un singur loc de intrare este — o stîncă mișcătoare ce acopere maestru gura unei peștere, care duce pîn-în lăuntrul insulei. Altfel, cine nu pătrunde prin acea peșteră crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe înălțate din mare, fără vegetație și fără viață.“ Aceasta este impresia lectorului care nu s-a decis încă să abordeze textul unei cărți, să-l exploreze. Facem din nou o paranteză pentru a arăta că accesul la paradisul textului, adică la înțelegerea coerenței lui ultime (ca sinonim al maximei frumuseți artificiale) trece prin infern. Textul ne apare mai întîi ca alcătuire rebarbativă și fără sens, așa cum am văzut și în *Domeniul Arnheim.* Urmează apoi intrarea cea mai obscură și mai întortocheată cu putință, unde parcă ne lipsește orice speranță de iluminare. Prin cea mai simplă logică citim, acum în altă lu-

mină, măreţia şi exemplaritatea operei dantești — *Divina Commedia* se dovedeşte a fi unul dintre modelele maxime de *textualizare ;* cum şi, reciproc, orice text poate fi numit o „divină comedie". Traiect cu o direcţionare unică (Infern-Purgatoriu-Paradis), poarta fiindu-i descoperită în rămurişurile stufoase ale unei păduri obscure *(poartă cu inscripţie* — figurare a coperţii de titlu a unei cărţi), ea nu promite decît o lume de resuscitări în alt spaţiu, o tăiere definitivă a legăturilor cu lumea externă. E de observat totuşi că personajele fictive dantești remarcă prezența lui Dante în mijlocul lor (devenit el însuşi personaj de text) şi îi răspund la întrebări, în timp ce personajele *Manuscrisului găsit într-o sticlă nu-şi văd* oaspetele şi nu pot comunica. Dante este, astfel, printre primii autori care coboară, la modul modern, în *Infernul* textului. Devenit personaj de text, Dante este printre puţinii care se situează în „indigenţa" (imposibilitatea comunicării în afară) faptului artistic, reuşind paradoxul de a o putea exterioriza textual. (A se vedea nu departe de sensul dat de noi, studiul *Dante şi străbaterea scriiturii,* de Philippe Sollers, vol. *Pentru o teorie a textului,* Univers, 1980, din care, citǎm : Dante, „este obiectul acestei generări şi tot el o produce, dar acest «el», într-un anume fel, «nu există». Sau, mai degrabă, el nu poate fi decît propria noastră lectură. Acest raport textual este deci un *unus ambo,* un raport dialectic şi doar în acest spaţiu vom putea spune că *Dante se situează ca scriitură a lui Dante,* ca străbatere a acestei scrieri fără limite şi fără sfîrşit" [1].)

Continuînd traiectul textului eminescian, sîntem îndrumaţi spre ceea ce autorul numeşte *inima* lui : „Dar cum este inima ? De jur împrejur stau stîncile uriesești de granit ca nişte păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă şi desigur sub oglinda mării, e acoperită de sno-

[1] Philippe Sollers, în *Pentru o teorie a textului,* p. 350.

puri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată". Interesant de observat este faptul că, pe cînd vegetaţia poescă din „inima" *Domeniului Arnheim* se situa în aer, deasupra apei, aceea eminesciană creşte „sub oglinda mării", adică sub nivelul marin. Din nou lectura este oprită de un *labirint textual*, de un desiş virgin al textului. Înţelegem că un text poate cuprinde mai multe asemenea opreliști, rămurişuri-paravan, prin care trebuie să treci ca să ţi se deschidă noi perspective. Flora şi fauna uriaşă a străvechii Dacii din *Memento mori* nu ne spune altceva decît că *textul dacic*, ca problemă ce se ridică creaţiei eminesciene, puterii ei de explorare imaginară este, în felul său, *indescifrabil*. Acesta este mesajul ascuns pe care cunoscutul episod al poemului eminescian ni-l transmite fără ca autorul să fie în mod expres conştient de semnificaţia reveriei sale. La fel pădurea gigantică din basmul *Frumoasa din pădurea adormită* nu reprezintă decît intrarea unui text, adumbrirea lui, căderea lui într-o zonă de umbră în care inteligibilitatea dispare. E nevoie, după cum spune basmul însuşi, de magia iubirii pentru ca pădurea virgină să dispară şi textul ei să poată fi recitit. Povestea ne informează astfel, pe o cale ocolită, că de fapt, *iubirea* [1] este mijlocul magic de a pătrunde în interiorul oricărui text ; ea face parte din „metodă", aşa cum subliniază, în alţi termeni, J. P. Richard în *Introducerea* sa la volumul *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Despre iubire ca liant *(amor)* vorbeşte şi Sollers în studiul citat mai sus ; iubirea este văzută ca impuls al intrării în spaţiul scriiturii : „Acel «coup de foudre» care-l atinge pe Dante, ceea ce s-ar putea numi azi intrarea în scenă şi irupţia inconştientului, pro-

[1] Este ceea ce crede şi Dámaso Alonso pe care l-am citat, în „Premisă".

Scanned with OKEN Scanner

duce în el o zguduire organică. O vede pe Beatrice salutîndu-l, leşină aproape, se întoarce acasă, visează că iubirea îi oferă acestei femei drept hrană inima sa şi, imediat, scrie. Asistăm acum la o înlănţuire de o logică impresionantă. Căci dacă Dante este aruncat astfel în spaţiul scriiturii [...] el face acest lucru cu un singur scop : comunicarea" [1].

Insula lui Euthanasius nu este o natură sălbatică, precum textul dacic, ci amenajată „artificial", ca un *text supraetajat :* „În mijlocul văii e un lac /.../ În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei şi răchitelor din jurul lui este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocali." Aşadar, în inima textului, ce ne fusese semnalată în mod expres de către autor, se află o altă „inimă" textuală. Textualizarea începe să apară din ce în ce mai premeditată şi mai artificială, după chiar mărturisirea lui Euthanasius însuşi : „Toată această *insulă-n insulă* (s. n.) este o florărie sădită de mine anume pentru albine (iată şi „furnicarul" textului ! — n.n.). Lucrez toată ziua cîte ceva". Insuliţa centrală este de-a dreptul livrescă, culturală, depăşind toate aşteptările noastre în ceea ce priveşte gradul de *conştiinţă textuală,* sau mai bine zis, de *voinţă a reveriei textuale* ce-l caracterizează pe Eminescu. Pereţii peşterii în care trăieşte Euthanasius sînt plini de ornamente şi basoreliefuri — în loc de muşchi şi vegetaţie de stîncă. Un nou paravan creat înadins în faţa lectorului. Sculptor virtuos şi ascet, sihastrul Euthanasius se sileşte să „imite natura" în modul cel mai artificial cu putinţă : „Pe un părete e Adam şi Eva... Am cercat a prinde în aceste făpturi inocenţa primitivă... /.../ formele sunt virgine şi necoapte... /.../ Ei îmblă îmbrăţişaţi sub umbra unui şir de arbori, dinaintea lor o turmă de miei." În ciuda eforturilor lui Euthanasius, impresia ce se des-

[1] Sollers, *op. cit.,* p. 344.

Scanned with OKEN Scanner

prinde la lectură este nu de „inocenţă primitivă“, ci de o rafinateţe maximă, de voluptate culturală obosită, deşi foarte acută. Închipuindu-şi că păstrează „ingenuitatea primitivă“, Euthanasius ne face şi alte declaraţii ce împrăştie orice dubiu cu privire la „ingenuitatea“ sa de artist : „În genere îmi place a prezenta pe femeia agresivă. Bărbatul e fireşte agresiv, va să zică natura se repetă în fiece exemplar în astă privinţă şi excepţiile ei sunt tocmai femeile agresive“. Sihastrul îşi propune să ne redea nici mai mult nici mai puţin decît „agresiunea inocenţei“ ; voind să fie mai mult decît natural, să atingă supremul naturalităţii, el devine suspect.

Abia aici, în *insula insulei* nuvelei *Cezara,* Eminescu îşi destăinuie cele mai intime observaţii, poate chiar asupra dramei intimităţii sale erotice : „Găsesc [...] că un tînăr nesedus e mai greu de a seduce decît o fată şi că biata Venus trebuie să-şi fi avut chinul ei cu Adonis“, apoi părerile sale despre doctrinele de tot felul. Dar pentru a ajunge aici a fost nevoie de un drum lung şi complicat, cu multe nivele circulare şi de o adevărată *eutanasie textuală.* Scrisoarea lui Euthanasius este *fictivă.* Autorul textului este în genere un sihastru al ficţiunii. În momentul în care Ieronim ajunge pe insulă, Euthanasius se sfîrşise deja sub bătaia izvorului, înecat în vegetaţia pe care singur o grădinărise. (E un mod acesta de integrare definitivă în text !) Scrisoarea lui este o misivă de la „un mort“, de la cineva care s-a integrat eutanasic în „natură“. Textul nuvelei înglobează în mozaicul său şi alte texte : „Cezara către Ieronim“, „Ieronim către Cezara“, şi mai fictive decît scrisoarea sihastrului. Fuga Cezarei şi a lui Ieronim în final, către o insulă dintr-o scrisoare fictivă (către *insula insulei* lui Euthanasius !), nu reprezintă decît intrarea lor în text, sudarea cu textul a două personaje perfect aderente lui, despărţirea lor totală de autor şi de

Scanned with OKEN Scanner

lumea concretă. Întîlnirea lor în insulă atinge culmea fictivului. Ieronim și Cezara văd unul în celălalt o *năluca* (de fapt, ei nici nu sînt altceva decît niște „năluci" ale textului) : „Cezara, strigă el, cuprinzînd-o în brațele lui... Cezara ! ești o închipuire, un vis, o umbră a nopții zugrăvită cu zăpada luminei de lună ? sau ești tu ? tu ? Ea plîngea... nu putea răspunde. Se credea nebună, credea că-i vis, ș-ar fi vrut numai ca vecinic să ție acel vis." Romantismul, mai ales în operele acelor autori care își depășesc epoca — este cazul lui Eminescu — trece către o textualizare conștientă. Romanticul își alege formele de discurs cele mai susceptibile de a constitui texte. Basmul cult, legenda, nuvela fantastică sau „grotescă", arabescul prezintă punctele de atracție cele mai frecvente. Textul începe să devină o voluptate în sine. Bănuim o astfel de voluptate, nemaiîntîlnită în epocile anterioare, în scrierile unor autori de tipul lui Eminescu și Barbu, atît în proza cît și în versurile lor. Stăpîn pe arabescurile gîndirii, poetul se dedă textului, infernalei și paradisiacei reverii. Romanticii încă mai cunosc voluptatea otrăvii textului. Cei care au venit după ei au adus exigența nouă a altei voluptăți, cea a explorării limitelor textului. Printre aceștia se înscrie Ion Barbu.

AUTOSPECULARITATEA LIMBAJULUI

Procesul de oglindire generator de poezie pe care l-am identificat ca proces central în poetica barbiană și care cunoaște atîtea posibilități și nivele, poate fi urmărit pînă la nivelul cuvîntului. Acesta, ca și diamantul mallarméean, reprezintă o închidere prismatică „obstinat interogată de către jocurile multiple și combinate [...] ale

Scanned with OKEN Scanner

gîndirii universale" și sfîrșește, „datorită unei țesături subtile de conexiuni laterale, prin a provoca o luminozitate profundă". [1] Ca și diamantul, cuvîntul se bucură de un „privilegiu sintetic", acela de a focaliza o „lumină materială născută din negarea materiei, într-un centru pozitiv, dar și vid, în care se absolvă toate calitățile periferiei" [2]. Mallarmé însuși, după cum observă Richard, aplică acest tratament (cel al diamantului) la cuvînt, „pentru a-i reda inițiativa, adică puterea pură de a începe".

La Barbu, acest proces ar consta, pe de o parte, în oglindirea cuvîntului în el însuși, adică în cuvîntul „originar", noțional, în abstragerea sau „însumarea" din cuvînt a trăsăturilor sale ultime, în urma abolirii treptate a laturilor concrete. Acest lucru se realizează practic printr-o „operațiune aedică" specială, prin *invocație* (de pildă : „Capăt al osiei lumii !"), proces care, de fapt, înseamnă tăierea pe cît posibil a relațiilor cuvîntului cu alte vocabule, negarea punților sintactice, *reducerea paradigmei* la minimum posibil. Roland Barthes scria că „Orice semn include sau implică trei relații. Mai întîi o relație interioară, aceea care leagă semnificantul de semnificat ; apoi două relații exterioare : prima este virtuală și leagă semnul cu o rezervă specifică de alte semne, de care este detașat pentru a fi inserat în discurs ; a doua este actuală și leagă semnul de celelalte semne ale enunțului care îl preced sau cărora le urmează" [3]. Prima relație este considerată de tip *simbolic*, a doua de tip *paradigmatic* și ultima de tip *sintagmatic*. Tipurilor de relații caracteristice semnului le corespund și conștiințe diferite

---

[1] J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 188.
[2] *Ibidem.*
[3] R. Barthes, „Imaginea semnului", în vol. *Pentru o teorie a textului*, Univers, 1980, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

ale semnului : o conştiinţă simbolică, ce „vede semnul în dimensiunea sa profundă", înzestrat cu un „prestigiu mitic", o conştiinţă paradigmatică, ce stabileşte o omologie între relaţii binare, şi o conştiinţă sintagmatică, cea „a raporturilor care leagă semnele între ele la nivelul discursului însuşi, adică, mai presus de orice, a constrîngerilor, a toleranţelor şi libertăţilor de asociere ale semnului" [1]. Conştiinţa sintagmatică „prevede" semnul „în extensiunea sa : legăturile sale anterioare sau care îl vor urma, punţile pe care le aruncă spre alte semne ; este vorba de o imaginare «sistematică», cea a lanţului sau a reţelei ; astfel, dinamica imaginii apare aici ca o dinamică a înlănţuirii elementelor mobile, substitutive, a căror combinare produce sens, sau în general un obiect nou ; este vorba deci de o imaginare productivă sau funcţională" [2].

Ceea ce Barthes spune despre *semn,* în cazul nostru va fi aplicat la *cuvînt* înţeles ca element al unui sistem de semne poetice care se autoreflectă. În cazul unui text, bănuim că toate tipurile de relaţii descrise mai sus sînt prezente. Dar prezenţa lor ca mărci semnificante nu este dovedită, credem, decît dacă se dovedeşte şi puterea lor de a se *autospecula* sau *autofigura* în text. *Invocaţia* barbiană şi prin ea reducerea paradigmei şi a sintagmei la minimum, considerarea cuvîntului în interioritatea raporturilor sale cu el însuşi reprezintă, credem, *autospecularea cuvîntului la nivel simbolic,* valorificarea „prestigiului său mitic". Cuvîntul este pentru Barbu mai întîi „Capăt al osiei lumii", „axă unipolară", „ceas alb, concis al minunii", cuvînt imaginat în afară de timp, deci în afara procesualităţii. Numirea, mai mult

---

[1] R. Barthes. „Imaginea semnului", în *Pentru o teorie a textului,* Univers, 1980, p. 123.
[2] *Ibidem,* p. 125.

„strigarea“ cuvîntului, atrage atenţia asupra faptului că el nu face decît să se autonumească, să se autoinvoce, să se cheme la existenţă. Invocaţia nu este decît imperativul suprem pentru *a fi*, a se institui sau a se reconstitui. Invocaţii : „Paj al Venerii, / Oral / Papagal !“, „An al Geei, închisoare“, „Mercur, astră aurită“ etc.

Procesul de nominalizare, observat de mulţi cercetători, fapt devenit de acum loc comun, proces simultan cu cel de *de-verbalizare* (şi egal, în plan poetic, cu cel de *de-personalizare, des-subiectivare)* ar fi tocmai simptomul cel mai vizibil al acestui act specular profund suferit de cuvînt. Este căutat cuvîntul pur noţional, „floarea“ mallarméeană („L'absente de tout bouquet“). Procesul de numire este în sine metaforic şi în acest sens este interesant să precizăm care sînt acele cuvinte cu prestigiu mitic la Ion Barbu. Ele sînt : *tron* („la vecinic tron, de rouă parcă“, „tronul moalei Vineri“) ; *ceas* („ceasul ce nu bate“, „ceas dedus“, „ceasuri verticale“, „ceasul — sus“) ; *„pămînt“* („e un pămînt de hopuri plin“ ; „ars, nedemn pămînt“ ; „glodul pămînturilor“) ; *„roată“* („roata capului, Mercur“ ; „roata Soarelui / Marelui / „durata-înscrie-în noi o roată“ ; „roatele interioare“), *climă* („extrema climă Edgar Poe“), *pat* („în pat de rîu şi-n humă unsă“), *dimineaţă* („colo, dimineaţa mea / Viu altar îţi miruia“) etc. Se observă uşor că vocabulele alese sînt încărcate de o anumită *virginitate ;* extrase din inventarul comun al limbii, ele devin *concepte* capabile să alcătuiască un sistem poetic omogen. Purificate de orice contingenţă textuală, ele capătă energia de a putea reface la nevoie sistemul din care au fost extrase. Tocmai de aceea, ele sînt *sintagme* în primul rînd ; adică *tron, climă, dimineaţă* se autodesemnează ca stadii ale maiestăţii, ale limitelor, ale *dimineţii cuvîntului.* Numai invocarea lor singură are darul de a crea, în prezenţa unui minimum relaţional

Scanned with OKEN Scanner

(care rămîne pe al doilea plan), împreună cu alte cuvinte de acelaşi tip, *raporturile* intertextuale ce duc la geneza textului.

Actul autospecular al cuvîntului se realizează însă şi prin alt proces şi poate că acesta este primul pas în reflectare, şi anume oglindirea cuvîntului în alte cuvinte, proces de mediere, operaţie indirectă. (De fapt, cuvîntul nici nu poate să ajungă altfel la acea însumare şi abstragere despre care am vorbit mai înainte, decît printr-un astfel de proces mediat, adică supunîndu-se acelor „jocuri multiple şi combinate ale gîndirii universale" — vezi mai sus.) Dacă punţile sintactice sînt tăiate, acest lucru, departe de a izola cuvintele între ele, le permite la Ion Barbu salturi neaşteptate, le îngăduie să se oglindească la mari depărtări în text, în alte cuvinte, prin intermediul aspectelor fonice, ritmice, aliterative ca şi prin omonimie, paronimie, sinonimie, şi mai ales prin intermediul rimei, care la Barbu capătă o funcţie specială. Ea nu este o simplă „poleire a versului cu cît mai multe sonorităţi", ci tocmai puntea relaţională specifică, luînd locul celei sintactice în vederea realizării actului specular. Exemplele sînt atît de abundente, încît e greu de ales ; totuşi, ne putem limita (nu chiar la întîmplare) la două poeme „baladice", *Domnişoara Hus* şi *Riga Crypto şi lapona Enigel*. Vom putea observa că anumite sonorităţi (pe care de obicei le analizăm numai formal), cum ar fi rima interioară, asonanţa, rima propriu-zisă, anafora etc. exercită asupra noastră un fel de vrajă incantatorie inanalizabilă, ale cărei cauze ne scapă la prima vedere. Pe neobservate, cuvintele se detaşează din context şi răsună în memoria noastră altfel decît textul o vrea, organizate în *serii* aproape independente ce alcătuiesc *subtexte* inefabile, subtile, un fel de ţesături de susţinere ale texturii aparente a poemului. O astfel de serie *subtextuală* (sau *para-*

Scanned with OKEN Scanner

textuală) ar fi în *Domnişoara Hus* următoarea : *ceas-ceară-seară* („Cheagul alb, lăsat din seară / Dintre limpezimi crescut, / Cu aripa ca un scut / Abia dus la subţioară / Cel cu plisc întors de ceară roşie, / Incovrigat, // Peste inimi / Către seară / Atîrnat etc."). Prima secvenţă a poemului este intitulată chiar *Ceas de ceară.* Quasi-omonimia (paronimia) sonoră dintre cele două cuvinte duce la o sinonimie în plan semantic. Noţiunea de temporal *(ceas)* este asociată fără veste cu aceea de efemer şi deformabil *(ceară).* Tendinţa de cristalizare, de îngheţare a timpului într-un moment static este subminată aproape invizibil de aceea de topire, curgere, dispariţie, a ceea ce se formează, se „încheagă". Ceea ce s-a închegat în formă prestigioasă prin efortul poetic de însumare este ameninţat simultan cu deformarea. Rezultanta lexicală a acestei oglindiri a lui *ceas* în *ceară* pare să fie *cheag,* coagul instabil, supus deformării. Asistăm, fără să ne dăm seama, la avatarul suferit de o esenţă formală, ce pare să fie poemul însuşi care ia naştere din deformările succesive ale cuvîntului. El se străduie din răsputeri să se autoconstituie, să se autoinstaureze, vorbind în acelaşi timp şi despre transformările şi permutările ce au loc în dialectica cuvîntului. Se produc tensionări interne, întinderi, întorsături („încovrigări", „întoarceri") dramatice. Ordinea este *ceas-ceară-seară ;* procesul este direcţionat prin ordonarea fazelor. El are loc pe fundalul unui soi de seară cosmică, un moment crepuscular al textului însuşi, moment din care abia se prevede o naştere, o existenţă, *constituirea textului* şi *restituirea cuvîntului* în noua sa ipostază.

Celelalte cuvinte, care nu participă la seria de mai sus, sînt în acest caz simple auxiliare, nu lipsite însă de importanţă ; ele conduc în mod sigur la realizarea seriei ; *încovrigat, întors, dus la subţioară* nu au acelaşi prestigiu

Scanned with OKEN Scanner

și aceeași investitură, ci doar direcționează actul specular. Alte serii devin acum identificabile cu ușurință în același poem, prin ghidul sigur al rimei : *chip — coabe / boabe — baniță — îmbuibat ; dus — Hus — fus — sus ; — beizadele — bezele ; turcii — furcii* (aceasta din urmă se află deja fixată într-o „permutare" poetică anterioară lui Ion Barbu : „Ce fugiți ca-n groaza *furcii* ? / Nu vă vin din urmă *turcii*" — Coșbuc, *Cîntecul redutei).* Seria *chip — coabe — boabe* trimite la sugestia îmbuibării formale, a constituirii formei în limitele ei, după care urmează levitația („S-a-îmbuibat în seara grasă / Ca-într-o baniță cu boabe / Și-a zburat"). O identitate subtilă se țese și între *beizadele și bezele.* Acesta din urmă este un caz special de diseminare pe care avem prilejul să-l observăm de nenumărate ori la Ion Barbu ; anume unul dintre cuvinte este conținut în celălalt (ca și *fragii — fragezi)* din *Riga Crypto) ; beizadele* are doar o silabă mai mult decît *bezele.*

Același fenomen de oglindire mediată a cuvîntului avem în cazul seriei *minge-meninge-ninge,* unde parcă poetul a aspirat la descoperirea unui *cuvînt total* care să cuprindă toată bogăția de sugestii existentă în cele trei cuvinte. Ele își trimit reciproc, peste faliile existente în text (peste ruperea versului sau peste distanțele semantice), proiecții invizibile, împrumutînd unul de la celălalt reflexe de sens. *Meningea* lumii, ciuruită, prin care *ninge* o transcendență suavă, este analogă în consistență și valoare cu *mingea* („falsă") a craniului uman, care aspiră să poată face un salt către această transcendență. „Falsa minge" nu oferă nici o garanție, deoarece „saltul" ei este imprimat mecanic din exterior ; ea nu are un impuls autonom de mișcare, ci doar o elasticitate precară, ca și „rupta lumilor meninge" sau „prapurul sur" al bolții cerești. Ca și alte dăți, obiectul de cucerit are aceleași calități ca și armele cu care este asaltat. Toate acestea însă,

Scanned with OKEN Scanner

poetul aspiră să le exprime cu un cuvînt, care a aglutinat deja celelalte vocabule în care s-a reflectat : *minge* + *ninge* = *meninge* ; se creează în aceste cazuri un fel de figură cinetică rotitoare, un fel de vocabulă supraserială. (Ceea ce, într-un fel face poetul Ion Gheorghe [1], prin „expresiile" sale din *Dacia Phoenix* ; gestul este aici oarecum inversat, recurgîndu-se la analiza cuvîntului total, la pulverizarea atomică a lui, pentru a descoperi tocmai *relaţionalul*, punţile sintactice şi semantice absconse în act. Operaţia lui Ion Gheorghe este în toate felurile tragică, ea se identifică cu un fel de mers înapoi pentru recuperarea, în absenţă, a ceea ce s-a pierdut inevitabil prin textualizare. Înţelegem aici prin textualizare transferul etimologic, ţesătura, textura de relaţii care dă naştere cuvîntului reînnoit ; în cazul puriştilor ea devine din ce în ce mai densă şi mai complicată, ameninţînd să se resoarbă într-un *vid* ; Ion Gheorghe este un aed tragic care încearcă desfacerea acestui *vid*, pentru a realiza din nou vălul subţire şi amplu iniţial al cuvîntului : operaţia este una de textualizare în sens invers. Poetului Ion Gheorghe îi lipsesc *cuvintele originare* ale unei limbi visate ; el le inventează şi le justifică prin totalitatea relaţiilor sintagmatice şi semantice ce s-au păstrat în limba de bază în care scrie ; artificialul idiom originar este demonstrat de logica poetică. Barbu procedează invers ; cuvintele îi permit să valideze relaţiile ce pot apărea între ele, în operaţia lor de autospeculare.)

Seria ce s-a dovedit posibilă şi a reuşit să se instaureze mai deplin decît altele, devine acaparatoare ; ea întinde urzeli de sensuri către cuvinte din ce în ce mai neaşteptate : *cer — ger — ninge — stinge — minge — meninge — fulger — hanger*. *Cer-ger* nu e o rimă fortuită,

[1] Ion Gheorghe, *Dacia Phoenix*, Cartea Românească, Buc., 1978.

ci o asociaţie barbiană tipică ; un fel de pietrificare a azurului, a transcendenţei, menţinută prin răceală ; un proces mental de o logică poetică stringentă stă la baza ei. Prin analogie, cucerirea unei astfel de transcendenţe nu e posibilă decît printr-un gest la fel de *dur şi rece* : „sec fulger de hanger / repezit" ; arma asaltului *(hanger)* conţine în numele ei chiar obiectivul de cucerit *(cer)* sau trăsătura lui de căpetenie *(ger),* pentru ca bătălia să aibă sorţi de izbîndă. Între timp, pînă se reuşeşte instaurarea unei serii pe deplin semnificante, se întreţes, cum am mai spus, alte serii, auxiliare. Uneori serii egale ca pondere sînt puse într-un fel de balanţă dilematică. Astfel, pe lîngă seria de mai sus *(minge — meninge — ninge)* cu auxiliarele ei *(hanger — fulger — cer ger),* se conturează imediat o alta *(sur — ciur — azur — cusur)* din care primul termen se ramifică — *şoarec sur* şi *prapur sur* —, ramificare bazată pe aceeaşi analogie, remarcată mai sus, între obiectul de cucerit şi mijloacele cu care trebuie asaltat ; aici transcendentul devalorizat şi decolorat prin îndepărtare aproape perversă *(prapur sur)* trebuie cucerit printr-un salt bazat pe un act magic la fel de pervers („zbor de şoarec sur"). Ajunşi în acest punct sîntem tentaţi de un fel de voluptate a descoperirii textului, înţeles ca formă în unicitatea ei absolută, procesul lecturii devenind el însuşi un proces de textualizare (în sens de receptare impusă de anumite constrîngeri esenţiale din partea operei). Astfel, descoperim din ce în ce mai uşor cauzalitatea ascunsă a unor asociaţii ce păreau iniţial fortuite, cum ar fi : *„Muri o stea* / Ca o smieură *mustea"*, unde *moarte, mustire, stea* se ţes într-un complex intextricabil care ne comunică (procesual, aparent) schema binecunoscută a gîndirii poetice barbiene : distrugere a formei, moarte a ei vizibilă printr-un proces de mustire, de extorcare a secreţiilor interne care o umplu. *Muri + stea = mustea* —

iată schematic operaţiunea de oglindire sau de autospeculare a cuvintelor în acest caz. Etimologic vorbind, *a specula* este strîns legat de *speculum,* care înseamnă oglindă, punct de observaţie ; a specula un lucru înseamnă a exploata din el acea parte ce se pretează procesului respectiv, a o metamorfoza în valoare prin *speculă* „comercială", prin reflectarea într-un specul avantajos, adică printr-un *analogon* care îi scoate în lumină noi aspecte, aparent palide, nerelevante, care nu pot fi reprezentate separat în cuvînt, dar există. (În acest sens, Nastratin face o *speculă* simbolică, vînzînd „căţei iuţi de usturoi" „în leasă [-lesă] de copoi" ; e vorba de o speculă a sensului). Orice act specular scoate în evidenţă probabil ceea ce Derrida numeşte „diferenţă" *(différance)* [1]. Transferînd termenul la limbajul poetic, înţelegem aici prin el ceea ce cuvîntul conţine în el, posibilităţile sale relaţionale, posibilităţile de a articula sensuri încă nedovedite ; autospecularea îi scoate în evidenţă acest quantum de *sens* care este în esenţă orb din punct de vedere al posibilităţilor sale de a apărea în cuvîntul izolat. Ar mai fi de observat că asocierile de acest tip (paronimice, omofonice, omonimice) tind să reducă din ceea ce s-ar numi *arbitrarietatea* limbajului. Se întemeiază o *cauzalitate a formei* care transformă arbitrarul în putere semnificantă. Această cauzalitate se află deja instaurată în limbajul poetic popular, în cel al descîntecelor, invocaţiilor, jocurilor de copii etc. Barbu nu face decît să folosească aceste tipuri de „permutări sintactice" deja fixate în limbă, cum singur ne atrage atenţia.

Moartea astrului („mustirea" lui) este necesară pentru resuscitarea sau recuperarea realului, a fenomenului pe care îl transcende. Procesul suferit de astru este dublu :

---

[1] Vezi Jacques Derrida, *L'écriture et la différence,* Seuil, Paris, 1967.

mustire, în scopul unei manifestări, şi „sugere“ (absorbţie) „în propriul vid“, cum ar spune Călinescu, a părţii abstracte („stea turtită,-n hăuri suptă). Turtirea este sinonimă cu extorcarea de seve pînă nu mai rămîne decît pieliţa, *limita formală* a simbolului, care se dă afund, făcînd loc resuscitării a ceea ce este fenomenal, aparent, procesual. Mustirea e sugerată şi lateral, prin asocieri de acelaşi rang semantic : *zemi* („acre şi amare“), *grăsime, colastră* etc. Procesul de resuscitare nu poate avea loc dacă nu e sprijinit şi din afară prin învîrtoşarea sevelor cu *pîsat, făină, mălai, tărîţe,* ingrediente rezultate din procesul iniţial de pulverizare, într-un cuvînt *pulberi* care ajută din nou la *coagulare,* după ce coagulul iniţial — „cheag de seară / dintre limpezimi crescut“) cheag crepuscular, bănuit numai, prin invocaţia cu care începe scenariul poemei, a fost distrus prin tensionare (prin intrarea sa în ciclul textualizării, care este un proces de *speculare,* cum am văzut). Coagularea se reînfăptuieşte logic, prin stringenţa procesului care a fost instituit de la început ca „operaţiune aedică“, prin participarea din nou a materiilor rezultate din pulverizare, prin readăugirea lor :

„Luai din sîn tărîţe coapte
Şi tot norul jos în noapte
Ca o gîlcă obrînti,
În ţărînă se trînti
Înflori
Crăpă în şapte, /.../
De sub nori şi cîmpuri, — El
Subţirel
Văruit în alb de lapte“ etc...

După oglindiri repetate şi multiple, prismatice (centrale + lăturalnice) sau de focalizare şi dispersare (speculare),

cuvîntul se recuperează din nou, esenţializat, cu alte sintagme, *însumat* şi *purificat*, capabil „să reînceapă" acelaşi proces. Crepusculul semnificant iniţial, ameninţarea cuvîntului cu moartea totală, prin constrîngerea lui la *actul specular mediat* (prin *altul* — prin cuvinte care la rîndul lor se autospeculează în el, punîndu-l la probă) este urmat de un răsărit nocturn (ascuns), o resuscitare fantomatică, anemică („Subţirel, / văruit în alb de lapte") un fel de spectru specular (albul fiind simbolul acreditat al nudităţii şi al morţii) ; resuscitare care aduce însă în subtext o îmbogăţire cu infinite sugestii cîştigate în timpul traversării acestui avatar. Trebuie să ne obişnuim să citim în subtextul poemelor barbiene o poveste a semnelor lingvistice care se autofigurează clar ; de fapt, chiar la simpla lectură netextualizată, *Domnişoara Hus* se relevă a fi o ciudată incantaţie ieşită doar din antrenarea cuvintelor într-un joc care, se pare, le este propriu şi la care poetul nu face decît să asiste.

Cuvîntul devine „vrej de şoapte", „strigoi, rupt din veacul de Apoi", înaintînd „cu tot lanul dinapoi" (recolta de sugestii cîştigate ; abolite prin speculare, ele continuă să existe la un nivel mai profund). Recuperat din propriul său apocalips (din *Veacul de Apoi*), semnificantul reprezintă cîştigul ultim al textului, în urma unei experienţe de *magie verbală autospeculară* deosebit de complicată, confundîndu-se cu *actul poetic* însuşi. Cuvîntul devine, în ultimă instanţă, ca şi strălucirea diamantului mallarmeean, un fel de reflex al neantului central, pe care neantul însuşi îl respinge („Hăituit de Miaza-Noapte") parcă pentru a-şi apăra integritatea în confruntarea cu existentul, cu realul. Ca şi în actul specular eminescian (pe care l-am analizat parţial în *Luceafărul comentat*), se înregistrează şi aici acel punct zero absolut — negarea totală — unde cuvîntul devine prin speculare simplu re-

Scanned with OKEN Scanner

flex sonor al neantului (vezi „bu-hu-hu“, vocabulă negată, existentă şi în *Falduri)* ; de aici, din acest „nadir“, el se întoarce în punctul de pornire printr-o cădere la fel de riscantă, printr-o dezrăsucire („Doar l-o-întoarce berbeleac / doar l-o duce vălătuc / Pe logodnicul uituc“) ; *berbeleac* este de fapt antonimul lui *vălătuc* : primul sugerează dezrăsucirea, al doilea răsucirea la loc a unui arc sau sul ; aşadar, actul este problematic, magia specular poate foarte bine să nu reuşească şi cuvîntul să se răsucească la loc fără a-i putea fi speculată, deci recuperată esenţa. Procesul, pe care sperăm să-l fi descifrat în linii generale şi în logica lui poetică, cerută de schema unei gîndiri aşa-zis *textuale* (şi con-textuale), este aici mult simplificat, din nevoia clarităţii ; rezidă în text multe alte aspecte colaterale ce pot fi „speculate“. De pildă, revenirea de la onomatopeea pură la cuvîntul recuperat se face progresiv ; rimele sună încă mult timp onomatopeic : *leac-leac, tuc-tuc.* Constrîngerea formală a rimei devine astfel, la Ion Barbu, o constrîngere internă, de sens.

Sensul iniţial (cel de dinainte de speculare) apare mult mai impur decît cel obţinut prin decantarea finală. Acest lucru se observă mult mai bine într-o variantă a poemului *Domnişoara Hus.* El este însoţit iniţial de numeroase încărcături afonice, indescifrabile, opace („Mai cu junghi, mai cu tuşit“) ; lipsit de simetrie („aci sare, aci calcă“), însoţit de adiţionări onomatopeice de prisos („Auzi — lap ! prin humă — lap ! /.../ Scîrţîie ca un dulap / Cu ţîţîni străvechi nisipul“, acesta din urmă fiind lestul formal al cuvîntului). Adiţionări lexicale inutile sînt „pajii“ Domnişoarei Hus din varianta la care ne referim („Toţi cu aţe / de paiaţe“ — aluzie la faptul că sînt nişte mecanisme moarte, puse în mişcare printr-un truc analog cu cel al teatrului de păpuşi —, „Tot din cei / Legaţi cu tei / Tot

din cei / Ce mi-i trînteşte — în cîrcei / Doamne fereşte !“ — aici rima este pură bufonerie inutilă, aluzie la improprietăţile folosirii cuvîntului încă nespeculat). Specularea improprie obscurizează semnul lingvistic în loc să-l supravaluteze. Are loc un fel de înnoptare a cuvîntului, printr-un joc inadecvat. În acest punct discursul barbian devine pe neaşteptate inteligibil în sensul exprimării explicite a procesului suferit de *cuvînt,* care în scenariul *Domnişoarei Hus* este adevăratul personaj. Smulgerea cuvîntului din obscuritatea lui funciară începe tocmai de la momentul „înnoptării“ lui :

„Vezi ? — Un astfel de-înnoptat
Cînd călcîiul sare, minge,
Cînd tot cerul înstelat
Ca prin sită parcă ninge,
Hăt... la cel
Vînăt cer,
Orbitor de praf de ger,
Nalt de nu mi-l poate-ajunge
Nici hanger...
Răşchiraţi cu ţeasta minge,
Ne suim
Să-i pipăim
Ciuruita lui meninge“.

Se desfăşoară în faţa poetului o „noapte de gală“, un spectacol variat al galaxiilor de cuvinte, pe care o transcendenţă a limbajului le ninge dezordonat, derutant şi din care cuvîntul trebuie extras şi introdus în procesul ce-i este lui caracteristic, cel al autospeculării textuale. Avem impresia că Ion Barbu este de multe ori conştient, măcar parţial, de acest sens nou al discursului său ; că se preface numai a vorbi despre lucruri exterioare, intere-

Scanned with OKEN Scanner

sat, în fond, de *actul narcisic* profund ce stă la baza discursului pe care tocmai îl realizează. Altfel spus, poetul se lasă în mod conștient *vorbit* de discursul pe care îl traversează ca pe o oglindă în ambele sensuri ale specularii. *Textul său, ca și al majorității poeților moderni, este din ce în ce mai puțin referențial și din ce în ce mai mult autoreferențial sau autoreprezentativ.* E posibil ca rezultatele parțiale ale lucrării de față să poată fi contrazise ; am dori să accentuăm însă că nu ele sînt cele mai importante, ci intuirea unui proces pe care poetul însuși ni-l indică și a cîtorva laturi fundamentale ale lui, care, desigur, nu pot fi negate. Poezia, așa cum o înțelege Ion Barbu, este fără îndoială *act autospecular* în toate laturile ei ; cuvîntul în nici un caz nu i se poate sustrage ; dimpotrivă, înclinăm să credem că acesta este „narcisismul" fundamental care generează actul poetic în sine.

Atragem atenția că într-o astfel de cheie pot fi citite majoritatea poemelor barbiene. Nu vom cădea în ispita de a le analiza pe toate (deși măcar profitul cantitativ al argumentelor ar fi avantajos), ci doar de a sugera unele locuri privilegiate, în care procesul poate fi urmărit mai clar, precum și unele secvențe care ar aduce în discuție laturi noi ale fenomenului respectiv. De pildă, iată un exemplu de demascare a falselor omoninii (și omofonii) fortuite : Nastratin (ipostază foarte străvezie a poetului însuși, a celui care operează în domeniul limbajului) efectuează în fața mulțimii un act poetic negativ, dar foarte instructiv : „La jar alb topește in" (aluzie la *a topi* și *a topi inul*) sau „vinde-în leasă de copoi / Căței iuți de usturoi" ; Nastratin demască de fapt, mai în profunzime, alt fenomen legat de semnul lingvistic — faptul că luat în sine cuvîntul este *nul* ca sens și numai în asocierile sale sintagmatice capătă sens.

Scanned with OKEN Scanner

După melci conţine autofigurată *aventura căutării şi selectării* cuvîntului, proces geamăn cu cel al căutării „punctului de pornire" (pareysonian) ca generator al formei. Pentru a-l găsi, e necesar harul căutării (un fel de disponibilitate către această aventură care nu întotdeauna are sorţi de reuşită, poate un fel de disponibilitate în a crede în misterul încă nedezlegat al limbii ; cel care îi ia de-a gata formulele nu poate fi poet). Actul pare haotic la început, nedirecţionat decît de pura intuiţie. Cîtă vreme nu este descoperit şi selectat, cuvîntul poetic este aidoma melcului din baladă : opac, neputincios, irelevant („Melcul prost, încetinel..." ; „Ochi de bou, dar cu albeaţă" — ochi mare ca dimensiune, dar neînzestrat deocamdată cu facultatea vederii. De notat că închiderea cuvîntului în această fază este paralelă cu cea a căutătorului : „Eram mult mai prost pe-atunci" ; melcul este şi el „prost, încetinel"). Închiderea cuvîntului care încă nu s-a reflectat în nimic este incitantă : „Între el şi ce-i afar' / Strejuia un zid de var" ; el însuşi cheamă iniţiativa căutătorului : „melcul blînd / Din mormînt de foi, pe-aproape / Cheamă omul să-l dezgroape..." (Atenţie la „mormîntul de foi", care întotdeauna la Barbu este şi o sugestie a cărţii ! poetul face aluzie inconştient la momentul uitat al descoperirii cuvîntului pe calea scrisului şi a lecturii ; este vorba probabil de un moment în care cuvîntul s-a revelat doar ca obiect de *joc* sau ca entitate al cărei sens de existenţă nu este clar.) Odată descoperit, el nu prezintă încă nici o garanţie de valorificare, pînă nu este supus unui proces magic de intrare în ciclul specular : „Ce să fac cu el aşa ? / Să-l arunc nu îmi venea... /.../ Şi de-a lungul, pe pămînt / M-aşezai cu-acest descînt". Descîntecul nu reprezintă decît epuizarea ciclică a cuvîntului poetic, încadrarea lui într-o paradigmă. Se începe cu invocaţia „Melc, melc, cotobelc" (aici magia verbală populară speculează deja, inconştient,

adică supune cuvîntul la proba mediată de care am vorbit mai sus). El este invitat apoi să se auto-probeze relaţional, întinzînd antene către alte vocabule :

„Scoate patru firişoare
Străvezii, tremurătoare,
Scoate, umede şi mici
Patru fire de arnici ;
Şi agaţă la feştile
Ciufulite de zambile
Sau la fir de mărgărint
Înzăuatul tău argint".

Proba este, ca întotdeauna, pîndită de primejdii. Se cască o adevărată mreajă în jurul cuvîntului supus ciclului specular, cît şi în jurul operatorului încă neexperimentat. Intervin oglinzi deformante : „Din lemnoase văgăuni / Căpcăuni / Îi vedeai pieziş, cum cască / Buze sarbede de iască" etc. Sonor, afonia este completă :

„Un tăios, un aspru — hîrrrşi...
Plîns dogit, cum scoate fiara
Cînd vreun şarpe-i muşcă gheara
Muget aspru şi lărgit
De vuia din funduri seara..."

Soldîndu-se cu un eşec, această primă încercare de specular în care procesul însuşi capătă, se pare, o autonomie aparte, ce intrigă şi înspăimîntă spiritul, e părăsit. Nu subiectul creator acţionează, ci cuvîntul însuşi, odată declanşat, îşi săvîrşeşte magia. Experimentul e lăsat baltă, deoarece efectele lui asupra spiritului care l-a descoperit şi selectat sînt distrugătoare. Aventura cuvîntului an-

Scanned with OKEN Scanner

trenează lumea însăşi într-un proces de autospeculare ciclică. Antrenat într-un vîrtej distrugător, hybris-ul textual [1], el intră într-un fel de zbatere apocaliptică, revelînd totodată şi un apocalips real, cel al lumii concrete, din care a fost desprins (şi care, în alt plan, este limba însăşi) :

„Viu îmi adusei aminte,
Ce-auzisem înainte
De o noapte între toate
Urgisită
Cînd pe coate
Guri spurcate
Suflă vînt
Să dărîme din pămînt...".

Din acest experiment cuvîntul iese ucis, fapt răsfrînt tragic în conştiinţa creatorului ; virginitatea lui este sacrificată ; rămîne însă întreagă desfăşurarea lui magică, incantaţia cu care a fost ademenit.

O degradare asemănătoare se petrece în *Riga Crypto şi lapona Enigel,* unde crypticul, odată descifrat, se alterează inevitabil, căpătînd „altă faţă, mai crăiască" (aceea a poeziei). De fiecare dată virginitatea iniţială este deplînsă şi pe toate căile se încearcă recuperarea ei.

Aşa cum am putut observa în analizele de mai sus, în poezia barbiană (şi nu numai în aceasta) se constituie, alături de semnificatul propriu-zis, un altul izvorît din stratul formal care se referă, cel puţin în egală măsură, la ceva exterior, cît şi la el însuşi. Faptul a fost analizat pe larg de către Stefano Agosti : „I significanti, in poesia, se, da un lato, rimandano pur sempre ai significati, dall' altro si costituiscono invece come *entità autonome* e, al

[1] Vezi şi Marin Mincu, *Ion Barbu comentat,* pp. 42—65.

limite, depositarie esse stesse di senso. Il significante insomma rinvia, oltre che al significato — che tuttavia condiziona e deforma — anche a se stesso, istituendossi come il significato di sé" [1]. Faptul poate fi urmărit pretutindeni în poezia barbiană ; există însă unele locuri în care el apare aproape explicit, mesajul formal şi-a asumat mult mai vizibil o autonomie aparte, lăsînd să coexiste pe un drum paralel mesajul propriu-zis, fără a-l împiedica în vreun fel. De pildă, poezia *In memoriam,* dincolo de evocarea unei dimineţi reconstituite din amintirea privilegiată a unei clipe, conţine un fel de glosolalie infantilă : „Cir-li-lai, Cir-li-lai" — manifestare evidentă a mesajului iraţional pe care formele timbrice şi eufonice ale limbii îl conţin. La fel se întîmplă şi în *După melci,* unde acest mesaj preexistent este cel care incită la transformarea unei invocaţii : „Melc, melc, cotobelc..." pur fonice într-un text cu mesaj raţionalizat. În versurile de copii (glosolalii), observă Agosti, „il messaggio, momentaneamente destituito di semanticità, si inscrive in strutture fonetiche e grammaticali gia possedute, le quali sostituiscono il senso" [2]. Poezia *In memoriam* devine astfel evocarea nu a cîinelui Fox, ci mai mult a unei dimineţi sonore, aşa cum se petrece într-o poezie a lui Pascoli *(Alba festiva),* analizată de Agosti, unde se aude o muzică ce nu solicită efortul logic de percepţie, ci e făcută pentru a fi percepută în lipsa exersării logice raţionale. Citäm : „Il tuo tintinno squilla, / voce argentina — Adoro, / adoro — Dilla, dilla, / la nota d'oro / — L'onda / pende dal ciel, tranquilla". Avem o dimineaţă pascoliană în care se aud clopotele argintii (festive). Poetul tinde nu către o imitaţie a sunetului fizic, ci către cuvîntul unei limbi inexistente,

[1] Stefano Agosti, *Il testo poetico, Teorie e pratiche d'analisi,* Rizzoli, Milano, 1972, p. 11.
[2] Stefano Agosti, *op. cit.,* p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

fapt afirmat mai întîi de Contini [1]. Se caută o limbă non-verbală, ca şi la Barbu, unde mijloacele respective capătă un sens mult mai profund ; se sînt de fapt „Vir-o-con-go-eo-lig“ sau „Uvedenrode“, decît „cuvinte ale unei limbi inexistente“ ? Poetul pare uneori că se exprimă prin cuvinte, cînd de fapt recurge la asonanţe şi aliteraţii de genul : „Uite *fragi,* ţie *dragi* / sau „Eu mă duc / să *culeg* / *Fragii fragezi* mai la vale [...] Dacă *pleci,* / Să *culegi...*“ etc. Sensul pare a sta aici pe al doilea plan ; ba mai mult, pare *generat* de sonoritatea muzicală a asocierilor de sintagme, asocieri care sînt deja înscrise, cum ar spune Barbu însuşi, într-un anume „gen al limbii“. Există în versurile de mai sus, ca dealtfel în întreaga secvenţă a dialogului dintre Enigel şi Riga Crypto, un fel de *somn al limbajului,* în care acesta se visează pe sine ; replicile se reiau şi se continuă de la unul la altul dintre cei doi parteneri, după cum urmează : *Enigel :* „Eu mă duc să culeg...“ *Crypto :* „Dacă pleci să culegi“... Enigel : „Te-aş culege, rigă blînd /.../ Lasă, aşteaptă de te coace“ ; Crypto : „Să mă coc, Enigel, / Mult aş vrea“ etc. şi apoi „Lasă-l, uită-l, Enigel / În *somn* fraged şi răcoare“. Abia în acest punct, după ce a fost rostit cuvîntul „somn“, dialogul se întrerupe ; urmează o trezire a limbajului la sensurile lui lucide : „Rigă Crypto, rigă Crypto, / Ca o lamă de blestem / Vorba-în inimă-ai înfipt-o“. Cuvintele *umbră* şi *somn* se găseau pe traiectul firesc al unui act lingvistico-poetic ce se căuta pe sine antrenîndu-se într-un flux verbal inconştient. Deodată fluxul se întrerupe şi mesajul formal devine semantic. La Barbu asonanţele interioare ale strofei sînt rezumate uneori într-un cuvînt sintetic, purtător de sens ; de pildă în strofa :

---

[1] Gionfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli,* în *Studii pascoliani,* Faenza, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

„Această pontifică lună
Cuvînt adormiților e
Din roua caratelor sună
Geros, amintit — *ce-ru-le*“,

unde vocabula finală rezumă „roua caratelor“ întregii strofe. Poezia vizată e un „cuvînt pentru adormiți“, pentru cei a căror rațiune e adormită deliberat pentru moment, pentru a putea recepta mai adecvat sunetul *pur* (purist) încărcat de un mesaj irațional, dar nu imposibil de achiziționat. De aici rezultă (și nu numai de aici) că adevăratul mesaj al poeziei barbiene este tot cel legat de aventura cuvîntului, ca și a „genului“ de discurs. Obiectele luate ca simboluri (sau semne) pentru cuvînt — iată caracteristica acestei poezii (și nu numai a acesteia) ; tot Agosti făcea următoarea observație cu privire la poezia lui Petrarca : „...risulta che in Petrarca gli oggetti del reale non sono altro che materiali per una suprema operazione formale, che, in ultima analisi rappresenta il vero messaggio del testo“ [1].

„Obiectele realului“ sînt și în alt sens doar simpli *figuranți* ai textului barbian, termeni aleși aproape *arbitrar* (o notă de arbitrar rămîne la sfîrșitul oricărei analize) pentru a genera operația de textualizare. Exemplul cel mai evident ne pare a fi cel al baladei *Riga Crypto și lapona Enigel*, unde partenerii aventurii baladice (o laponă și o ciupercă ! — aceasta e prima lectură, cea care nu se uită nici după lectura N) sînt incompatibili de la început sau, mai exact nici măcar nu se poate pune problema compatibilității sau incompatibilității lor. Tema fixată pare aleasă arbitrar de „nuntașul fruntaș“, poate puțin cam „aburit“, pentru a-l provoca pe menestrel la o încercare deosebit de grea, fixîndu-i dinainte termenii

[1] Stefano Agosti, *op. cit.*, p. 20.

unei absurde ecuații. Menestrelul trebuie să-i facă pe plac, aceasta fiind însăși condiția sa. Problema pe care o are el de rezolvat nu este însă aceea de a născoci ceva plauzibil, verosimil adică (în sensul mimesis-ului aristotelic), ci de a da naștere unui „cîntec", a unei „ziceri", adică de a se supune unei anumite constrîngeri formale, unui tipar asimilat deja definitiv de către colectivitatea însăși. El va trebui deci să nu iasă din tiparele baladice, în care să introducă niște personaje fictive și în fond indiferente (dacă interesul nostru ni-l purtăm acum doar înspre „genul" discursului ca vehicul al mesajului) într-o tramă care să semene cu ceva îndeobște cunoscut. *Nuntașul* (destinatarul capricios al unei astfel de comenzi), „aburit" cum e (ca și menestrelul însuși), nici nu va observa, mai mult ca sigur, inconformitatea logică a faptelor, ci va fi atent doar la punerea lor în scenă, la ton („Cu foc l-ai zis acum o vară / Azi zi-mi-l stins, încetinel"), la împrejurare („la spartul nunții, în cămară"), la elemente care corespund ideii sale despre „zicere" ca atare. Nu avem personaje propriu-zise (cum nu avem nici în *Luceafărul* eminescian), ci doar un fel de actanți abstracți ai unui mesaj formal (cuprins într-o baladă grotescă ; mesaj care nu mai e secundar, ca în poezia tradițională, ci tinde să ia locul celui referențial). Provocarea ascultătorului este evident aceea de a-l determina pe menestrel să depășească etapa afectivă a „zicerii" („Cu foc l-ai zis... /.../ Azi zi-mi-l stins...") și să treacă la un fel de exhibiție tragică a cuvîntului în care amănuntele concrete se supun formei dominatoare. Asistăm, prin efortul menestrelului, care-și cunoaște foarte bine datoria și aderă la un astfel de mod de a vedea lucrurile) la autogenerarea textului prin respectarea tuturor constrîngerilor formale cerute de genul *baladesc*. Rezumînd, vom aminti care sînt etapele sau fazele pe care un astfel de text le pune în lumină. Prima

Scanned with OKEN Scanner

strofă de după dialogul inițial dintre menestrel și nuntaș, adică prima strofă a baladei propriu-zise este o strofă *generatoare* în care apar cadrul și numirea „personajului", moment indispensabil oricărei balade sau oricărei opere epice. De aici încolo efortul menestrelului merge înspre generarea unei *intrigi,* care nu e posibilă decît prin instituirea unui *raport antitetic.* Pînă la găsirea lui, se definește „actantul" prin inventarea unor „actori" auxiliari, de referință („Dar printre ei bîrfeau bureții... ; „Și răi ghioci și toporași..."). Se respectă astfel automat și cerința ca personajul baladic să fie *unic,* prin referire la mediul său de existență. Se conturează apoi *termenul advers* (lapona Enigel) ; este evocat *drumul* ca *arhimetaforă* a însuși parcursului epic la baladei și *popasul* (și el o arhimetaforă-pretext al supunerii la *probă),* aceasta fiind secvența centrală obligatorie. De observat că aici terenul confruntării este visul [1] (deci nu e vorba de o probă reală), în alt sens însă decît visul romantic ; el are funcția de a ne atrage atenția asupra abstracțiunii probei, a caracterului ei doar ipotetic și formal. Lipsa totală a dimensiunii spațio-temporale, faptul că proba în sine nu este decît o tentație („Enigel, Enigel, / ți-am adus dulceață, iacă..."), motivările „eroinei", subtile, inconștiente, chiar ilogice („Zorile încep să joace / Și ești umed și plăpînd / Teamă mi-e, te frîngi curînd" etc.) ținînd tot de sfera visului, ne pun din nou în gardă asupra mesajului unei asemenea „narațiuni". *Proba* e de fapt înlocuită de dialog (din nou ca în *Luceafărul,* ca în *Miorița* și în genere ca peste tot unde e în joc aventura cuvîntului în prim plan), adică ceea ce contează aici nu sînt acțiunile, ci însuși actul spunerii, expresia verbală a actanților, aceasta fiind

[1] „Și, totuși, originea baladei regelui Crypto este hotărît onirică [...] cel puțin ca intenție și ca schemă, căci compoziția a fost dezvoltată și terminată în momente de luciditate", Ion Barbu — *12 scrisori inedite.*

Scanned with OKEN Scanner

însăşi proba la care obligă „zicerea“ unei balade. Este deci o „probă“ de menestrel, nu de erou. Asemănarea cu poemul eminescian trebuie căutată şi aici ; şi trama poemei *Luceafărul* este tot figurată, în sens de pretext, partenerii fiind la fel de incompatibili din punct de vedere logic ; ei corespund însă unei simbolistici deja acreditate de poetica romantică a antinomiei dintre uman şi astral. Personajele barbiene nu mai corespund unei *simbolistici,* ci doar unei *figurări,* aceasta din urmă presupunînd un grad mult mai înalt de abstractizare şi formalizare a mesajului. Limbajul dialogului păstrează şi el toate datele oniricului ; elementele din care el se compune sînt absolut convenţionale : poetul inventează ad-hoc o dramă ; predominantă este însă *drama formală,* sugerată de antiteze absolute. Asistăm la drama oglindirii în ceva cu totul inadecvat actului specular ; oglindirea în opacitate duce la anihilarea ei totală, la spulberarea prestigiului pe care-l poseda la început prin încriptare (ne referim la moartea rigăi Crypto). Dar poezia nu este o dramă reală sau verosimilă (decît în ultimă instanţă şi această instanţă se instaurează doar la nivelul limbajului şi funcţionează numai în el) ; este inventată de poet. Întrucît „personajul“ este cu totul convenţional, arbitrar, nici drama sa nu poate fi reală, şi nici măcar simbolică ; aici conceptul de verosimilitate devine foarte lax, foarte puţin exigent ; se cere doar verosimilitatea respectării figurării alese şi nimic altceva. Cititorul nu receptează în prim plan decît *operaţia* instituită de poet şi implicaţiile ei. Credem că această operaţie este tocmai actul specular în sine. Asistăm aici la o oglindire inadecvată, aşa cum am mai spus ; ea este şi combustie anihilantă („Ca la nebunul rigă Crypto, / Ce focul inima i-a fript-o“) combustie care vizează însuşi centrul obiectului ales ; dacă acesta e neadecvat, va fi distrus în mod ireversibil. Reflectarea măreşte ciclul posibil de cuprin-

Scanned with OKEN Scanner

dere al unei esenţe, aria ei de semnificare : „La soare roata se măreşte“ — soarele, lumina sînt condiţii ale reflectării în orice oglindă, în timp ce creşterea în sine, cantitativă, neînsoţită de act specular, este cu totul nesemnificativă („La umbră numai carnea creşte“ — „carnea“ apare aici ca metaforă a corporalităţii opace a ceea ce este netextual, nespeculat). Încă o dată, devine limpede că mesajul este cel legat de actul specular urmărit la toate nivelele (pînă la cuvînt despre care am tratat pe scurt mai sus ; observaţii pertinente în legătură cu limbajul se pot găsi la alţi critici ; trimitem la Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu* şi la Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu,* ale căror „glose“ la poezia barbiană prezintă nivele de înţelegere dintre cele mai rafinate). Descifrarea completă prin oglindire a unui simbol (Riga Crypto) duce la distrugerea lui totală. Nedescifrat, el trăieşte totuşi şi i se pot atribui calităţi, se poate „bîrfi“ despre el, adică poate fi inclus în textul unei comunicări socializate, atribuindu-i-se calităţile presupuse de sistem. *Specularea* lui totală îi dezvăluie însă *vidul central,* tocmai acel *gol interior* care-l făcea să pară veşnic tînăr, să împărăţească la un „tron de rouă“. Or, acesta nu mai e simbolul tradiţional, ci este însuşi *semnul* lui, adică *semnul* în general, a cărui dramă este pusă *în act* în poezia respectivă. Ca şi *oul, melcul* etc. regele-ciupercă este o *oglindă oarbă* el însuşi ; lumina răsfrîntă în ea nu poate specula singură nimic. Crypto este o oglindă întoarsă în sine, fără corporalitate („pielea-i“ este „cheală“ ; nuditatea acestei ciuperci divulgă singură fiinţa ei de neant) ; Crypto este *simbolul* redus la esenţa sa de *semn* (un gnom al textului), în sensul că el nu mai prezintă nici o *diferenţă* care să-i permită *articularea,* „nunta“, ci este tocmai *diferenţa în sine,* lipsită de orice corporalitate. Textul barbian va mai fi probabil glosat la infinit în astfel de puncte

ale sale cum este cel din Riga Crypto ; noi nu vrem deocamdată decît să sugerăm o problemă : fiind o *metapoezie,* textul barbian pune toate aceste probleme legate de procesul textualizării poetice ; cum le rezolvă, aceasta încă nu e un punct pe deplin clarificat, rămînînd și pentru noi în continuare obiect de meditație.

Actul specular este mereu interogat și nu numai atît ; trebuie să reținem că este și mereu negat, măcar cu scopul investigării lui ultime. Atitudinea „speculoclastă" (vezi Șerban Foarță) face parte din „metoda" barbiană. Ce dorește, de fapt, William Wilson în fața oglinzii sale, decît *să se poată vedea fără oglinzi* ? („Un glas din ceruri cere : dacă / Ai face-oglinzile să tacă ?"). Un semnificant transcendent este bănuit dincolo de acest dialog al omului cu oglinda. Distrugerea ei relevă însă golul absolut. Acesta este semnificantul transcendent, ochiul universal care nu vede nimic și nu este văzut ; nu se vede decît pe sine ca gol, ca absență de orice semnificat. Speculoclastia înseamnă moartea, ca și narcisismul mitic, care viza nu distrugerea oglinzii, ci trecerea dincolo de intervalul ei separator.

Întorcîndu-ne la *Riga Crypto,* mesajul ei se află în *genul* ales, în limitele lui. Mai important decît *acțiunea* propriu-zisă, care de fapt nici nu există, ci este doar *mimată,* este însuși *scenariul semnificant,* modul său de a se autogenera, de a se autoinstitui. Poezia în sine se degajă dintr-un *mod,* dintr-o încadrare circumstanțială a verbului. Încercarea de față vine direct în continuarea romantismului de tip eminescian, care transformă *modul simbolic* într-un mod propice abstractizării (semnificării), fără însă a-l depăși complet. Figurarea (sau *figurația)* barbiană este mai aptă pentru transmiterea unui astfel de mesaj formalizat.

Balada analizată mai sus nu este singurul caz în care se poate vedea preocuparea poetului de a respecta con-

Scanned with OKEN Scanner

strîngerile *genului*. În *Domnişoara Hus*, deşi ne aflăm tot în aşa-zisul ciclu baladic, asistăm la auto-generarea unui *scenariu*. Sînt fixate încă de la început *secvenţele* (în sens scenic) : a) *Ceas de ceară ;* b) *Prezentare ;* c) *Vaduri şi alaiuri ;* d) *Cuvinte de îmbărbătare ;* e) *Aur netemporal ;* f) *Chemarea mosorului*. Scenariul presupune un grad de abstractizare şi mai înalt al ilustrării epice sau dramatice, fiind mult mai apropiat de *retorica* propriu-zisă, mai ales că nu avem de a face cu un scenariu tradiţional, deci teatral, decît în mod aparent, ci cu unul poetic în esenţă. Fazele lui seamănă cu părţile clasice ale unui discurs (*exordium, invocatio, peroratio, digresio* etc.) ; a) reprezintă un *prolog*, un pretext sau punct de plecare al operaţiei de scenarizare poetică ; b) instituie obiectul „discursului" („Este — Domnişoara Hus / [Carnaksí, Maşalá]" etc.), obiect care se anunţă brusc, spontan, fără nici o înlănţuire cauzală sau temporală ; „personajul" *este* numai pentru că a fost instituit şi textul de faţă vorbeşte despre el ; identitatea sa reală este indiferentă (din punct de vedere al aşa-zisului *mimesis) ;* ea este doar aceea pe care i-o conferă *textul* în care *figurează*. În limitele acestuia personajul poate căpăta totuşi o individualitate, un „portret" alcătuit din elemente concrete („Cu picioare ca pe fus / Largi şalvari / Undeva" etc.). *Intriga* nu mai este dată nici măcar ca *dialog*, ca în *Riga Crypto* (dialogul fiind el însuşi o formă de intrigă deja foarte abstractă, formală, cum am văzut), ci este doar presupusă ca avînd loc într-un trecut vag, imaginar ; poetul o inventează, adică inventează o intrigă probabilă, *compatibilă* cu înfăţişarea actuală a personajului. Urmează *cuvintele de îmbărbătare* din partea poetului, care nu se mai sfieşte să apară direct în text (deoarece este *textul însuşi*, ca *instanţă elocutorie supremă*) şi să vorbească practic în numele personajului său, făcînd astfel ca acesta să apară şi mai clar ca *figu-*

Scanned with OKEN Scanner

rativ şi arbitrar. Secvenţele *Aur netemporal* şi *Chemarea mosorului* aparţin în întregime poetului, care substituie în întregime dramei personajului pe cea a cuvîntului. *E vorba despre un text care vorbeşte despre drama personajului său, cuvîntul.* Tocmai această desfăşurare a scenariului ne dă posibilitatea să interpretăm poezia aşa cum am făcut-o în paginile de mai sus, ca pe o descriere în subtext a unei aventuri pur formale, a unei operaţii de *retorică speculară.* În interiorul scenariului sînt prezente ale forme de discurs, forme înglobate, moduri necesare actului scenarizării barbiene. Una dintre ele este *invocaţia* (de fapt figură retorică centrală în poezia barbiană) : „Bu-hu-hu la luna şuie, / Pe gutuie să mi-l suie" etc. ; obiectele invocate sînt inventate, nu reale. Ele se prezintă percepţiei imediat ce sînt numite ; făcute însă să corespundă unei fizici convenţionale, unei astrologii care doar aminteşte vag pe cea tradiţională, cunoscută. Textul însuşi, ca gen discursiv, este cel care atrage atenţia asupra sa în primul rînd.

Se poate observa cum poetul Ion Barbu sondează expres anumite *genuri de discurs.* Astfel, primele sale compuneri sînt mai mult *ode, imnuri ;* ele devin mai apoi *balade, scenarii, exhortaţii* şi în fine *definiţii, demonstraţii, toasturi, dedicaţii, dialoguri, inscripţii, epigrame, telegrame, texte de carte poştală ilustrată* etc. Lipseşte *caligrama* mallarméeană, fiind înlocuită cu *figura geometrică* evocată verbal în text sau chiar prezentă ca atare (Heptagonul din *Încheiere*). Distingem chiar *discursul* ca atare (discursul *in memoriam*), discursul fără destinatar şi expeditor. Nu întîmplător ultima poezie barbiană (ultima ca intenţie, încheind volumul *Joc secund*) este un *discurs* în faţa unei *cetăţi inexistente,* adică un discurs *metatextual,* ceea ce şi este în esenţă întreaga poezie barbiană.

Scanned with OKEN Scanner

Și totuși, capitolul despre așa-zisa autospecularitate nu se poate încheia aici. Rămîne problema dacă Barbu este intrigat de ceea ce oglinda reflectă sau de „obiectul" oglindă în sine ?

Oglinda nu are nici o realitate. Ea nu are chip, dar capătă unul de împrumut, îndată ce un obiect se apropie să se oglindească în ea. Dacă cineva ar putea surprinde vreodată o oglindă care să nu oglindească nimic ! Adică să fie, măcar o fracțiune de timp, ea însăși și singură ! Tragedia oglinzii este că ea nu poate fi nici măcar o asemenea fracțiune de secundă *goală*, ci dimpotrivă *se umple* mereu de un *altul*. Poate că numai în întunericul absolut oglinzile sînt într-adevăr goale ; (momentul este visat în esența lui de Eminescu : „Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază"), dar cine poate verifica acest lucru ? (răspunsul este tot eminescian : „Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază"). Deși nu poate apărea astfel, și în ciuda materialității ei ca obiect (de care te poți izbi ca de un zid), oglinda este în esență *goală ;* tocmai în aceasta constă capacitatea ei de a fi orice, de a reflecta mereu pe un altul. Ea *este* ceea ce reflectă în clipa cînd o privim. (În acest sens vezi afirmația că literatura — sau romanul, în fine — ar fi o „oglindă plimbată pe marginea drumului").

Arătînd înspre oglindă în momentul cînd ne aflăm în fața ei spunem sau gîndim, implicit „acesta sînt eu", dar, la rîndul ei, și oglinda arată spre noi părînd a gîndi același lucru, adică „tu, cel care te oglindești în mine ești eu, oglinda", adică „ești ceva *exterior* ție și în același timp *vid*, pentru că, de îndată ce n-ai să te mai vezi în mine, eu voi fi altcineva", adică *altul*. Cînd ne oglindim, arătăm deci înspre un *exterior*, numindu-l „eu". Dar și *el* (exteriorul) arată spre un *exterior al său* (spre noi) nu-

mindu-l „eu". Ceea ce oglinzii îi este *exterior* este tocmai *interioritatea* omului ; dar această *interioritate* el nu și-o poate descoperi decît printr-o exterioritate care este în esență *vidă*.

Barbu vrea să facă oglinzile „să tacă" pentru a putea fi identic cu el însuși, pentru a-și cuceri *identitatea* și *interioritatea*. Dar acest lucru nu este posibil. Dincolo de oglindă se află vidul ; ea este acea „lamă limpede" dintre mine și mine însumi. Ea este un gol, *o absență*, dar, negînd-o, se iscă un gol mai mare încă ; fără ea, eu nu mai pot percepe această absență din mine însumi, pe care n-o pot pipăi și exprima în termeni pozitivi, dar o pot gîndi, și aceasta înseamnă că ea există.

Nu am făcut altceva decît să „descriem" în termeni mai puțin „canonici" teoria lui Derrida despre *diferență*. Oglinda este tocmai *figura* capabilă să exprime *diferența* actului lingvistic, articularea, plierea acestuia, care apare *scris* aprioric, chiar înainte de apariția scrierii. *Limbajul se prezintă reflectat în altul*, încă de la primele sale articulări și tocmai această articulare, fantă, „brisure", cum o numește Derrida, este „actul clar de narcisism" al cuvîntului și deci al poeziei. Aceasta este și problema fundamentală a poeziei (și a poeticii lui Ion Barbu). Cele spuse pînă aici nu au fost decît ocoluri foarte largi pentru a pătrunde în esența actului poetic barbian.

În acest sens poetul caută cuvîntul dintîi emis care nu este decît propria sa oglindă ; nu poate reflecta nimic, decît pe sine. Limbajul adamic ar fi himera aceasta care nu are nici trup, nici suflet, nici formă, nici conținut, și totuși există neexistînd. Întreaga literatură (sau întregul proces de textualizare, de producere) încearcă s-o prindă. „Apă fără stuh" ar fi oglinda care nu are nimic de oglindit, oglinda care nu poate fi întîlnită în realitate și totuși

Scanned with OKEN Scanner

poate fi exprimată logic, deci este o *interioritate a logosului*, o realitate a lui. (Și *punctul* lui Nichita Stănescu este o astfel de *inexistență existentă*, figură a *semnului* vid, ca și vocala *A* care nu se are decît pe sine și totuși este o *articulare*, o *fantă* prin care poate pătrunde sensul și se poate instrui „starea de poezie" [1]. Poezia este știința logosului ca formă de expresie, a exteriorității sale asumate ca interioritate. Prin actul de reflectare în oglindă apare deci *ceea ce este*, dar și *ceea ce nu este*. Poetul își alege ca problemă acest *interval separator* în a cărui transparență se produce ceea ce apare nou în orice oglindire. Intervalul fiind *vid*, loc *nul*, lipsit de semnificanță, dar și de semnificat, se pare că totuși conține în el niște bănuite legi de transformare sau de „permutare", cum ar spune Barbu însuși. De aceea poetul este intrigat de „cleștare", „lame limpezi", „grupurile apei", „dinte" (ca „lamă" înfiptă-n carne, cu rol salutar de separare și izolare), „scuți", „poleiuri" „ghețari", „cristale", dar mai ales de tot ce este „apos" („Dublul soare, apos de la Drăgaică", de pildă, este soarele care intră în zodia racului, adică intră în descreștere la 24 iunie, ziua Drăgaicei ; în acest moment el este „dublu", aflat la apogeu și totodată pornit înspre punctul nadiral ; este *apos* de semnificație, *vid* și totuși foarte incitant) ; „cleștare" — „Biet turc legat de biete cleștare".) Versul acesta merită o glosare mai largă. Mai întîi „biet turc". De unde atîta turco-filie la Ion Barbu ? vezi „dovediții mie doisprezece turci", „durata lumii turce", „piatra turcă" etc. Pentru *piatra turcă* e limpede : piatra de mormînt nu cuprinde la musulmani nici o inscripție, deci este o *piatră mută, o formă asemnificantă*, un *loc gol*, al cărui semnificat este infinit și „orb

[1] Nichita Stănescu, *Starea de poezie*, Minerva, B.P.T., Buc., 1975.

mormînt" totodată. Atunci semnificaţia de mai sus se extinde fără doar şi poate asupra a tot ce este *turc* în inventarul de expresii barbian ; „lumea turcă" este însăşi lumea textului scris, lume rebarbativă dialogului ; a dialoga cu ea este ca şi cum „ai vorbi cu turcii", limba „turcă" fiind pentru *tradiţia* lingvistică românească, cristalizată în expresii gata constituite, tot ce poate fi mai neinteligibil ; a fi „turc" mai înseamnă şi a fi intransigent, imposibil de pliat, de modelat, culme a încăpăţînării ; de aici derivă „justiţiara turcime" ca sintagmă barbiană tipică. *Biet turc* este poetul însuşi, în a sa „disparition élocutoire" neputînd fi înţeles şi aflîndu-se într-un monolog fără ieşire, iar „bietele cleştare" pot fi *semnele* limbajului său, străvezii locuri vide cu care el operează. (Vezi, în acest sens şi observaţia lui Roland Barthes : „Nu imagini, idei sau versuri îi sînt şoptite scriitorului de vocea mitică a Muzei, ci marea logică a simbolurilor, *marile forme vide* care ne permit să vorbim şi să operăm [1]" — s.n.) Selim vinde „cleştare" sau „ochiane", care de fapt sînt doar *instrumente,* scule pentru *aliş-veliş* : „Ca sculele-în sipeturi, aşa mi-aţi răsărit, / Alviţe rumenite, minuni de acadele / Sticloase — numai tremur, văpăi de ape — ca / Ochianele de limpezi, de mici, la fel de grele..." Obsesia lui Ion Barbu este probabil mai mult *ochianul* decît *oglinda* (Volumul *Joc secund* în intenţia autorului urma să se cheme *Ochian).* Cînd Selim trage „mucavaua panerului turtit" (ca prefigurare a *cărţii,* care nu este decît un paner de *mucava,* dar fabulos !) dezvăluie nişte „ochiane" — scule, „instrumente" limpezi şi misterioase pe care cartea le conţine. Ochianul este un *ochi* care nu vede, dar prin care *se poate vedea* (ca şi Dioptra-Dioptrie), şi anume

[1] R. Barthes. „Critică şi adevăr", *Pentru o teorie a textului,* p. 164.

se poate vedea în două sensuri (ochianul poate fi „întors“) ; aşadar el este doar un *spaţiu* al vederii (cum ar spune Nichita Stănescu !), un spaţiu imaterial compus dintr-un unghi (de vedere) fără dimensiuni (o *dreaptă).* Întoarcerea „de un grad“ a acestui unghi e de fapt o întoarcere de 360 de grade. Ochianul este doar unghiul de vedere prin care poate trece ceva. El nu conţine în sine nimic, este un simplu „cleştar“ limpede. Ceea ce vinde Selim sînt tocmai „ocheanele“ sale. Ce ne intrigă mai mult (ca şi pe poetul-copil) — ce se vede *prin* ochean sau ceea ce va fi fiind *în* străvezimea lui ascuns, acel ceva invibizil prin care tot ce vedem poate apărea altfel, „apropiat“ ? Selim vinde zaharicale fără preţ, vinde chiar „operaţiile“ necesare. De fapt, prin candelul lui Selim, privită, „privelişteа hîrlavă“ dispare şi îi ia locul alta familiară, ce poate fi posedată. Nici Nastratin nu vinde „căţei“, ci tot „operaţii“. Marfa lui este tocmai *ceea ce face* el sub ochii mulţimii, *gestul* lui devine marfă, pe care nişte „guri-cască“ (pluralul lui „gură-cască“) o cumpără şi-o consumă fără să-l înţeleagă ; se folosesc de *limbă* (în sensul bogăţiei ei de operaţii, permutări) fără a o „cunoaşte“, adică fără a o *re-cunoaşte*. Oul „dogmatic“ este şi el un asemenea cleştar (în înţelesul modern de *semn*) ; nu oul ca *obiect* interesează aici (fie el obiect de consumat, obiect de ritual — oul roşu — sau oul pus la clocit), ci „oul celui sterp“, „Ou-simbol“, adică chiar *figurarea* posibilă a *simbolului* prin ou, sau *operaţia* de instituire a oului ca simbol (noi vom spune : ca *semn).* Ce anume îl face să fie adecvat simbolizării (sau autofigurării simbolului) ? Faptul că este o transparenţă sau că *înoată* în propria-i transparenţă („Cum lumea veche în cleştar, / Înoată în subţire var / Nevinovatul, noul ou“). Oul este şi el o *oglindă*

Scanned with OKEN Scanner

pură, oglindindu-se, articulîndu-se doar pe sine. Este ilustrată *dogma simbolizării* ca atare, pe care oul o poate exemplifica foarte bine. „Şi dacă, luîndu-i sintagmatic („în prezent") : «*Şi* ou *şi* lume...» (s.n.), drept nişte cosemnificanţi ai interdependenţei lor secrete, ni se relevă un *signatum* vid, un «inter-val»..., luaţi *diacronic :* Oul de «azi» ca un simbol al Lumii celei de «atunci» : «Cum lumea veche, în cleştar, / Înoată, în subţire var, / Nevinovatul, noul ou...», dăm de — aşa-zicînd — alt *gol,* unul... «istoric» ! Absenţa este dublă ; ci nu orice absenţă — una «plină», ca prezenţă veşnic nemanifest(at)ă, adică *Increeat*" [1]. Oul *dogmatic* este deci *instrumentul* de instituire a unei dogme şi de păstrare a ei. Sincronic, el este doar *legătura* dintre sine şi lume, iar diacronic este garanţia păstrării modului de simbolizare (de dogmatizare a simbolului), garanţie fertilă a noi legături posibile ; diacronic, *oul dogmatic* este deci o punte *logică* (realizată prin logos) între trecut şi prezent. Oul simbolizează *dogma* însăşi şi nu *conţinutul* ei, dogma ca exterioritate neinteligibilă, întrucît o privim ca *operaţie* abstractă şi totuşi contemplabilă *in praesentia* şi în prezenţa unui simbol (semn) al ei ca *rezultat.* Dar chiar în *interioritatea* ou-lui (a simbolului) există un *interval* ce se poate vedea, o transcendenţă care operează dogmatic — *plodul :*

„De foarte sus,
Din polul *plus.* [...]
Acordă lin
Şi masculin
Albuşului în hialin
Sărutul plin" ;

[1] Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu,* Ed. Facla, Timişoara, 1980, pp. 54—55.

Scanned with OKEN Scanner

un *gol* cu rol de *fertilizare ;* un gol a cărui funcţie este sărutul *plin !* Plodul intrigă şi el ca *orbul oglinzii, orbul lunii* etc. deoarece în transparenţa sa *se petrece ceva, ceva* datorită căruia elementele aflate în suspensie se „conjugă", intră în aventura nupţială propriu-zisă. Plodul este acea „différance" [1] pe care limbajul o conţine în sine ca virtualitate a scriiturii. Este „diferenţierea" dintre *Ou* şi *Lume* (diferenţă care face posibilă apropierea dintre ele !) şi diferenţa dintre *Ou* şi *Ou* (care face ca apropierea să poată deveni „dogmatică", Ou-lume, o macromoleculă de sens, posibilă pentru că Oul nu este numai ou şi lumea nu este numai lume). Plodul este ceea ce fecundează (articulează, „leagă", cum ar spune Barbu, „îmbucă" părţile ; este golul dintre două obiecte incastrate) fără a exista. Această *cîtime* de non-identitate dintre ou şi ou, pe care nici o oglindă nu o poate reflecta este *infinită* (infinit de mare şi infinit de mică) ; în spaţiul ei se petrece orice *joc* al dogmei semnificării. Poetul în-scrie aici procesul semnificant al *ou*-lui sugerînd şi eventualele căi ale producerii de sens.

„Oul dogmatic" este arătat ca obiect al cunoaşterii („Îl urcă-în soare şi cunoaşte !") ; dar obiectele cunoaşterii nu sînt lucruri, ci sînt legi ; ca lege aşadar în accepţie de „condiţie a epistemei" ni-l arată şi poetul. Cunoaşterea pe care Barbu o vizează are loc într-o durată pură, timp în afară de timp, în afară de mişcare („durata lumii turce", deci tot ceva ce nu poate fi exprimat decît la modul negativ) ; durată fără logos („din timp tăiat cu săbii reci", „ceas dedus", „ceas alb, concis al minunii", „timp înghe-ţat"), durată fără semnificant şi fără semnificat. Renun-

[1] Vezi Jacques Derrida.

ţarea lui Barbu la poezie are loc probabil datorită acestei concluzii — că limbajul se reflectă doar pe sine şi *numai* mediat reflectă şi omul. Omul apare ca loc nul, „ochean" prin care limbajul circulă înainte şi înapoi, în afara sa şi din nou către sine, spaţiu în care are loc „jocul" fundamental al limbajului. Cu cît transparenţa asumată de subiectul uman este mai mare, cu atît pragul se trece mai uşor. Literatura, ca formă de scriitură, reflectă tocmai inexistentul din om, acel vid care face ca limbajul să apară ca prezenţă. Spectralitatea speculară a personajului fictiv ar fi dovada supremă în acest sens. De ce oglinda arată un individ atît de spectral ? Pentru că spectralitatea este esenţa intervalului pe care ea îl reprezintă sau pentru că ceva spectral rezidă în om ? Nouă ne apare un dublu răspuns — ambele ipoteze sînt valabile : fiecare conţine ceva din celălalt — *diferenţa* care face posibilă substituirea unuia cu *celălalt*. Şi unul şi celălalt pot fi *speculi*, pot opera un act specular asupra celuilalt.

Cei „doisprezece turci" sînt, în virtutea celor spuse mai sus, nişte purtători ai unui mesaj *incifrat*, „turcesc", rebarbativ şi incitant. Pot fi cei doisprezece poeţi dificili în care Barbu mai credea în momentul despărţirii sale de poezie. Sau pot fi cei doisprezece apostoli care duc mai departe cuvîntul lui Isus, adică Verbul.

CĂTRE ORIGINILE „JOCULUI SECUND"

Ce sens poate avea părăsirea scrisului, conştientă, asumată, de către Ion Barbu ? Este oare doar un gest cu semnificaţie de negare a unui *proces* (cel al semnificării

în cuvînt) interogat pînă la ultimele sale consecinţe şi văzut în cele din urmă ca rebarbativ sau ca inutil ? Credem că nu. Multe indicii intra-barbiene conduc către o asemena ipoteză. Intervenţiile ulterioare ale poetului ca „faptă" literară, ca şi versurile de circumstanţă scrise după apariţia *Jocului secund* sînt o dovadă. Ele ne apar ca nişte „tuşe" necesare, adăugate unui act artistic deja încheiat. Prin poezia *Încheiere* poetul se cufunda în apa textului ilizibil şi deci inexistent, a textului care nu mai voia să se autoscrie. Abolea orice efort sisific de restaurare a problematicii discursului său, încheiat apodictic.

Dar această ilizibilitate nu e numai o chestiune de opţiune a poetului, nu este o exterioritate, ci rezidă în cartea însăşi. Încheierea unei cărţi, *vidul* paginii ultime, rămase neterminate este un reflex al *plinului* interior. Acest vid este *înainte* şi *după* carte (sau este un „avant-coup" şi un „après-coup" totodată). El este acea „ilizibilitate originară" despre care vorbeşte Derrida, ca despre condiţia însăşi a Cărţii. Citäm : „L'illisibilité radicale dont nous parlons n'est pas l'irrationalité, le non-sens désespérant, tout ce qui peut susciter l'angoisse devant l'incompréhensible et l'illogique. Une telle interprétation — ou détermination — de l'illisible apartient déjà au livre, est déjà enveloppée dans la possibilité du volume" [1].

Cartea se neagă prin chiar existenţa ei. Ceva negativ este cuprins în orice act scris. Acesta înfăptuieşte un circuit negativ alternativ : neagă realitatea pentru a o instaura în autospecularitatea cuvîntului şi se neagă pe sine pentru a reinstaura o realitate încă nesemnificantă, deci ilizibilă, dar tocmai de aceea aptă să intre din nou în dialectica specularä. Tot Derrida vede în Carte o posibili-

[1] J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 115.

tate de reafirmare a realităţii : „Celle-ci ne se nie elle-même dans la littérature que pour mieux survivre. Pour mieux être. Elle ne se nie pas plus qu'elle ne s'affirme : elle se diffère et s'écrit comme différence“ [1]. Cu atît mai mult, atunci cînd negarea Cărţii are loc în mod conştient şi expres, cum se petrece la Barbu, premeditat, semnificaţia nu ne poate lăsa indiferenţi. Finalul negativ al Cărţii lui Ion Barbu reprezintă o autospeculare sau autofigurare a *negării* cuprinse în orice text scris. Instaurarea şi problematizarea în final a actului scris, ca figurare a „diferenţei“ înseşi, are un sens simetric cu acel „discovery“ poesc. Ceea ce Barbu „descoperă“ la sfîrşitul investigării sale (o investigare *în act* a scriiturii) şi ne lasă să contemplăm la infinit este tocmai *figura* indescriptibilă a *diferenţei* care face posibilă cartea. Diferenţă care este însăşi *ignoranţa* în sens originar (El Gahel ar însemna „cel care ignoră legea mahomedană“ — vezi glosarea acestui simbol barbian la Şerban Foarţă) [2] ; o „inegalitate“ a lumii cu ea însăşi, care apare a fi şi cauza ultimă a Cărţii. Un sinonim al „păcii eterne“ eminesciene, cu care începe şi se sfîrşeşte orice act de semnificare. Un substrat ultim şi unanim al morţii, în care e posibilă apariţia vieţii, ca „vis“ pentru Eminescu, ca „speranţă“ („Sfînt jocul în speranţă, de pe sund“) pentru Barbu, ceea ce ne apare a fi unul şi acelaşi lucru în ordinea perceperii acestor noţiuni ca figuratoare ale problematicii semnificării.

Cel care se neagă în final nu este autorul, ci textul, care spune „eu“ („Eu, sub piatra turcă, luat de Isarlîc, / La o apă albă intru : bîldîbîc !“). Această autonegare a textului cuprinde în sine sensul maximei libertăţi (sau

---

[1] J. Derrida, *op. cit.*, p. 116.

[2] Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Ed. Facla, Timişoara, 1980, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce s-a numit „autonomia semnificantului“). Textul se „autoreprezintă“ și pentru ca reprezentarea să subziste, să supravieţuiască, ea se neagă ; negarea nu înseamnă ștergere, ci închidere și deschidere simultană : „L'écriture s'écrit mais s'abîme aussi dans sa propre représentation“ [1]. Nebunia regelui Crypto, privirea saşie a lui Selim („cruciş“) sînt semne ale acestei autonomii generatoare și negatoare. Textul vizat, transcrierea acestei nebunii ar fi acel „murmure obstiné d'un langage qui parlerait tout seul, sans sujet parlant et sans interclocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais départi. Racine calcinée du sens“ [2]. Nebunia aceasta este tăcerea ca rădăcină a logosului.

Textul trebuie să se închidă, să-și conţină premeditat închiderea, pentru a lăsa spre contemplare un aşa-zis „hiat“, golul care i-a dat naştere.

El Gahel înseamnă și „înfăptuita linişte“ în glosarea lui Ion Barbu însuși („Al înfăptuitei linişti / El Gahel“), „potolire stinsă“ şi „aleasă“ (adică rezultat al unei opţiuni, al unei alegeri), indiferenţă ultimă și totodată originară, adică *in-diferenţă,* nediferenţiere sau diferenţă încă nepusă în act. Aşa ne apare *figura* negatoare din *Încheiere.*

Acest „idol“ („Neclătinatul idol : El Gahel“) tutelează Cartea. A fi „neclătinat“ înseamnă în limbajul barbian a fi „in-diferent“, nediferenţiat ; ceea ce spuneam mai sus. De-a lungul poeziei barbiene apar numeroase expresii pornind de la vocabula „a clătina“ sau a „clăti“ (vezi, de pildă, „Clatină-i la Ciprul negru în albeaţă“, pe care sperăm să o glosăm mulţumitor cu altă ocazie). Zeitatea

[1] J. Derrida, *op. cit.*, p. 100.
[2] Michel Foucault, *Folie et Déraison, Histoire de la folie à l'âge classique,* Plon, 1961.

enigmatică amintită de Ion Barbu în finalul Cărții sale și al cărei nume rămîne, în ciuda tuturor eforturilor, imposibil de glosat definitiv întrucît este inomabilă, reprezintă transcendența însăși a limbajului, ca orice nume de divinitate. Este ceea ce spune și Derrida (vrem doar să demonstrăm că poeții, și mai ales poetul Ion Barbu, știau acest lucru cu mult înainte) : „Numai ființa infinită poate reduce diferența în prezență. În acest sens, numele de Dumnezeu, cel puțin așa cum se pronunță el în raționamentele clasice, este numele *indiferenței* înseși“ [1] (s. n.).

Poezia, așadar, ca scriere, ca act specular, este pentru Ion Barbu un joc artificial (joc „secund“) pentru a surprinde (a figura) jocul natural al limbajului, prin care el se autoconstituie ca diferență de sine. Poetul Ion Barbu scrie, se pare, în deplină cunoștință de cauză, din moment ce „programul“ său trimite la înseși originile *jocului* ca atare (ne referim la *Din ceas dedus...* În numeroase locuri ale poeziei barbiene, chiar acolo unde ne-am aștepta mai puțin, adică în primele sale compuneri, poetul investighează metaforic originea limbajului, violența instaurării lui, ca diferență.

De pildă, poezia *Cercelul lui Miss* (scrisă în 1921 ca și *După melci,* ca și *Selim,* legate printr-o problematică unică, după părerea noastră) nu este o nevinovată *in memoriam,* ci un poem al *dimineții cuvîntului ;* Barbu e un căutător al acelui bănuit moment-limită cînd sensul nu există încă, dar ar putea să se producă. Nici o vocabulă nu e nevinovată (în sensul că poate fi citită dincolo de accepția „proprie“) în această poezie (cum, dealtfel, nici *Selim,* nici *După melci* și nici o altă poemă barbiană nu este ce pare a fi ; altfel nu ar mai aparține acestui poet). Să citim :

---

[1] J. Derrida, „Lingvistică și gramatologie“, în *Pentru o teorie a textului,* p. 116.

„Cineva, închis în stupul dintre pruni, aruncă pietre..." ; dar bine știm că „piatră" în sistemul barbian nu este decît o metaforă a cuvîntului („Fulger străin, desparte această *piatră*-adîncă" ; „Un foc exact s-aprindă-în *piatra* lor" etc.) Citind mai departe, găsim : „Ele trec și gard și ziduri, pînă dincolo de șetre" — așadar, cuvintele trec limita dintre lucru și lucru, trec limita timpului, pînă dincolo de „șetrele" primelor civilizații ; (vezi și „Din șetrele mari / Apari" etc. — unde „șatră" face aluzie la nomadismul celor care au scris primele texte.) „Unde ziua umflă-n vînturi mătăsoase foi de cort" — aici nici „ziua" și nici „foile de cort" nu trebuie luate numai *ad litteram*, „ziua" trimițînd fie la lumina sensului („lumina" barbiană instituie întotdeauna o violență a sensului, ca și o sporire a afectului — vezi *Riga Crypto*), fie la „fila" însăși, iar „foile de cort" sînt primele case nomade în care a putut locui cuvîntul scris, adică primele „cărți". Mai departe : „pietrele" aruncate (de cine ? de o transcendență a lor, a cuvintelor ?) se dovedesc a fi... „albine" ; dar pe ele le cunoaștem deja ca fiind figuri ale semnelor grafice, poate chiar de la Eminescu, a cărui *Scrisoarea I* o putem citi foarte coerent ca pe o viziune a nașterii procesului de semnificare în cuvînt. (Îndemnăm aici la o re-lectură a textului eminescian : „De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute / Și în *roiuri* luminoase izvorînd din infinit / Sunt atrase în viață de un dor nemărginit".) Amintim și de „statele" furnicilor și ale albinelor, de care Eminescu este atît de mult atras, prin ceea ce s-a numit cu un termen foarte potrivit „gulliverizare", utilizat de Gilbert Durand pentru a denumi una dintre așa-zisele „structuri ale imaginarului" [1]. Poetul în-

[1] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, 1977, cap. „Regimul nocturn al imaginii", pp. 342—47.

cearcă să se transpună în starea propice pentru a putea surprinde clipa, marea clipă a apariţiei sensului, a dublării, scizionării fiinţei încă tulburi a semnificantului şi a cauzei acestei întîmplări. Deocamdată, iată clipa anterioară, marcată de incertitudine ca oricare dintre momentele barbiene anterioare unei rezolvări :

„Împletire somnoroasă de miresme şi albine !
Prin cămări ascunse parcă s-a vărsat puiac de fragi...
Vîntul curge... Sub pleoape aburesc vedenii dragi...
Latri... luneci... Pe sub fulgii somnului te pierzi de-a bine".

Ne aflăm parcă în poema *Anatolida* de Ion Heliade Rădulescu (momentul în care Adam nu poate distinge „departele de-aproape", nici pe sine de celelalte fiinţe) ; sau ne aflăm tot în *Scrisoarea I* de Eminescu, înainte de apariţia lumilor, adică — totuna ! — înainte de apariţia vreunui început de semnificare : „Fu prăpastie ? genune ? fu noian întins de apă ?" Mintea „prinsă-n vis" nu se poate gîndi pe sine, ci oglindeşte mecanic : „Şi pe rînd, în gămălia ta de minte, prinsă-n vis, / Vin să-înoate ca-ntr-o piatră lăcrimată : lunca, fînul". „Mintea" (pentru care cuvîntul este încă inexistent) este încă „piatră lăcrimată", cristal aburit, neclar, lipsit de luciditate. Animalul fuge în afară cum ar fugi înspre sine şi invers („După coada retezată dai tîrcoale, roate pline" ; acum şi gestul de autofagie al lui Nastratin poate fi interpretat mai clar — nu cumva gestul sumbrului personaj nu este altceva decît un refuz al cuvîntului, şi prin aceasta, al sensului ? În atitudinea lui se prefigurează un apocalips al cuvîntului, o moarte a lui, cînd sensurile i se deschid la infinit, aşa cum timpul eminescian „şi-ntinde trupul şi devine veşnicie" ; poate ar fi timpul să observăm, fie şi în treacăt, că apropiindu-ne de veacul în care este gîndit vidul semnului

Scanned with OKEN Scanner

ca plenitudine a lui, ne apropiem, dacă e să ţinem seama de intuiţiile metaforice ale marilor poeţi, de „dispariţia lumilor".)

E posibil ca Miss a lui Barbu să reprezinte o ipostază a fiinţei adamice dinainte de cuvînt. Iată însă clipa în care are loc scizionarea ei :

„Zbîrnîit de piatră însă, vîjîie... Nici gînd să tacă...
Din ce praştie scăpată stăruieşte în auz ?
Silnic, ochi deschizi la soare şi-în văzduh zăreşti buimacă
Urîciunea cu aripe prăfuite, de sacîz."

În soare (lumina care face posibilă reflectarea) bîzîitul sonor al cuvîntului se face vizibil şi... „Un zigzag mai mult" (Derrida ar spune „Voici la différence !" [1]) — „şi

---

[1] Credem necesar să reproducem aici cel puţin două dintre explicaţiile pe care Derrida le dă conceptului de diferenţă („différence") ca „articulare" sau posibilitate a „scriiturii" (în sensul originar de „scriere" cuprinsă deja în limbă înainte de manifestarea ei ca atare, pe plan istoric, deci ca fapt originar al limbajului : „Această «différence» este în egală măsură sensibilă şi inteligibilă şi permite articularea semnelor între ele în interiorul unei aceleiaşi categorii abstracte — a unui text fonic sau grafic, de exemplu — sau între două categorii ale expresiei. Ea permite articularea vorbirii şi a scrierii — în sensul curent — după cum ea întemeiază opoziţia metafizică între sensibil şi inteligibil, apoi între semnificant şi semnificat, expresie şi conţinut etc. Dacă limba nu ar fi deja, în acest sens, o scriere, nici o «notaţie» derivată nu ar fi posibilă ; şi problema clasică a raporturilor dintre vorbire şi scriere nu ar putea să apară" („Lingvistică şi gramatologie", în *Pentru o teorie a textului*, pp. 102—103) şi : „Am vrea mai degrabă să sugerăm că pretinsa derivaţie a scrierii, oricît de reală şi de impunătoare ar fi, nu a fost posibilă decît cu o condiţie : aceea ca limbajul «originar», «natural» etc. să nu fi existat niciodată intact, neatins de scriere, ca el însuşi să fi fost întotdeauna o scriere. Arhiscriere, a cărei necesitate vrem să o subliniem aici şi al cărui nou concept vrem să-l conturăm ; şi pe care continuăm să o numim scriere numai pentru că ea comunică în mod esenţial cu conceptul vulgar de scriere. Aceasta nu a putut să se impună istoric decît prin disimularea arhi-scrierii, prin dorinţa unei vorbiri care îşi alungă dublul şi «altul» său şi care acţionează pentru a-şi reduce diferenţa" (J. Derrida, *op. cit.*, p. 101).

tihna însorită ţi se curmă" ; starea paradisiacă încetează : „Cherlăi scurt, îţi clatini capul" — primul sunet se articulează scurt, încă animalic. Ce s-a întîmplat ? „Blestemata de albină, sol al toamnelor din urmă, / Ţi-a împuns urechea neagră cu-un cercel de-aramă, greu". Iată şi cauza — durerea ; „blestemata de albină" este încă neexistentul cuvînt, dacă vrem, e o figură a inexistenţei cuvîntului, care îşi este propria sa cauză. „Urechea neagră" este cea în care cuvîntul ca sens articulat încă nu a pătruns ; e antonimă, dealtfel „auzurilor albe, promovate" din *Veghea lui Roderick Usher*. Şi iată şi cuvîntul ce se poate cîştiga : „sol al toamnelor din urmă", deci vestitor al apocalipsului (această „différence" !), e un „cercel", un *semn adăugat* fiinţei şi o *marcă* ce i se aplică fără voia sa (precum animalelor li se străpunge urechea cu ecusonul de aramă ; limbajul barbian este întotdeauna polivalent, trebuie să ţinem seama). Pînă şi dragostea lui Barbu pentru cîini apare acum mai explicabilă ca oricînd, ei întruchipînd fiinţe în care nu s-a produs încă misterul sciziunii şi parităţii, nu s-a pus în mişcare motorul procesului semnificant. Simbolurile *increeatului* sînt tocmai simboluri (sau *figuri textuale,* conform terminologiei pe care o adoptăm aici) ale aşa-numitei „diferenţe" sau articulări. „Limburile" barbiene, „olimpurile translucide", melcii, criptogamele, fragii, sau cheagurile, ocheanele sînt doar *interstiţii,* absenţe, figurări ale golului în care schimbul specular al semnificării nu a început, dar va începe, problematizat de poet în diferite chipuri. Invers, figuri ca pliul, dansatoarea, fluturele — *teme* ale poeticii mallarméene pe care Richard le investighează, ar reprezenta tocmai momente ale punerii în act ale „diferenţei" limbajului. Ele există şi la Barbu, redate mai ales prin verbe de mişcare : „a despica", „a clătina", „a îndoi", „a curba" etc. sau, aceleaşi verbe sînt

Scanned with OKEN Scanner

nominalizate, devenind metafore-concept, figuri ale diferenţei şi inegalităţii originare prin care ia naştere lumea semnificării ; amintim cîteva dintre cele mai frecvente : „Înalta Cumpănă", „Marea îndoire" *(Elan)*. „Un promontor dinţat sau în ogivă" *(Umbra)*, „hiatul adîncii nopţi dintîi" *(Solie)*, ca şi „Inegală creastă, suliţată cegă" etc.

Pentru noi apare clar că poetul Ion Barbu în cadrul *textului său metapoetic* şi-a pus problema nu numai a „actului" sau a „faptului" realizat al acelei „diferenţe" a limbajului, ci şi a mişcării pure pe care ea o reprezintă şi care nu este de redat în termeni pozitivi. Fiind un text ce se autofigurează la toate nivelele — după cum am încercat să arătăm în lucrarea de faţă — poezia barbiană se autofigurează şi ca *origine* a limbajului şi a sensului, ca intrare în „jocul" semnificării ; mai mult decît atît, acesta este de fapt mobilul suprem al acestei poezii, raţiunea ei de a fi. Poetul este conştient şi de faptul că limbajul acţionează la infinit pentru „reducerea" diferenţei sale — şi această reducere rămîne dezideratul suprem al adevăratei poezii. Faptul că la baza actului artistic barbian stă o conştiinţă teoretică foarte avansată ne este dovedit de scurtele, dar decisivele sale intervenţii în definirea actului literar. Citǎm pe cea mai semnificativă dintre ele în sensul de mai sus : „În realitate, actul creaţiunii e lipsit de orice transcendenţă. El trebuie considerat ca rezultatul unui lung şi neîntrerupt *efort de integrare* (conştient sau subliminar) chemat să corecteze ceea ce viaţa cuprinde în ea *diferenţiator*, schematic [atenţie la „diferenţiator" ! diferenţa este înţeleasă de Barbu ca *principiu diferenţiator*, ca identitate, pe care arta o distruge, pentru afirmarea vieţii într-o durată viitoare — n.n.]. În psihologia bergsoniană realitatea noastră lăuntrică e închipuită asemenea unui vrej şerpuitor ce creşte împreună cu durata ;

un vrej care păstrează totuşi — atrofiaţi, dar existenţi — mugurii determinării sale : *virtualităţi ale unei şovăitoare deveniri.* Opera de artă e tocmai transpunerea în miezul acestor veleităţi de viaţă şi prelungirea lor într-un plan de existenţă imaginar. /.../ Viaţa nu procedează prin alăturare, ci prin implexă şi asimetrică organizare. Ideea trebuie să formeze corp cu sensibilizarea ei — şi numai un act spontan de simpatie să ne-o dezvelească ; în nici un caz o rece discriminare" [1]. Deşi se exprimă în termeni bergsonieni, Barbu are intiuiţia exactă a conceptului de diferenţă ce se instituie între semnificant şi semnificat, între conţinut şi formă, „idee şi sensibilizarea ei", cum se exprimă el, „implexă şi asimetrică organizare", care se bazează în esenţă pe principiul *identităţii,* făcînd posibilă orice diferenţiere.

Am putea să recitim acum întreaga producţie barbiană poetică ca pe o figurare a apariţiei limbajului ca atare şi a procesului lui permanent de desfăşurare („istovire, epuizare", cum ar spune Barbu) şi reducţie („însumare"), fiindcă aici se află problematica sa intimă şi totodată asumată conştient. Aceasta îi şi dă dealtfel calitatea de *text,* dacă ţinem seama de accepţia actuală a acestui termen. Definiţia succintă a *textului* pe care o întîlnim la Julia Kristeva precizează : „Specificitatea textuală constă tocmai în a fi o traducere a genotextului în fenotext, reperabilă la lectură prin deschiderea fenotextului către genotext" [2]. Parafrazînd această definiţie, se poate spune că textul barbian este un *fenotext* dintre acelea ce se deschid, conştient sau mai puţin conştient, însă, în orice caz, *marcat,* către *genotext.*

---

[1] Ion Barbu, „Definiri literare", art. apărut în *Umanitatea,* 1920 ; reprodus în R.V., p. 380.

[2] J. Kristeva, „L'engendrement de la formule", în *Recherches pour une sémanalyse,* Seuil, Coll. „Tel Quel", 1968, p. 280.

Otrava textualizării a băut-o Ion Barbu încă în epoca de poetizare precoce, întrucît *Nastratin Hogea la Isarlîc* datează din 1921 ; aici fără doar și poate geniul barbian descoperă cu un instinct foarte sigur întregul mecanism al *spațiului literar*, oferindu-ne în mod exemplar o *lecție textuală*. Cum în ansamblu lectura poeziei barbiene ne-a împins la un itinerar foarte larg, dincolo de limitele materiale ale textelor sale, să revenim puțin asupra acestei poezii profund enigmatică, înconjurată și asediată des de critică. În vîrtejul scrisului la acest eseu (întreprindere dificilă din atîtea motive), el însuși devenit un text autonom care la un moment dat a început să se autoscrie, independent de voința autorului, am aruncat cu multă risipă atîtea sugestii despre unul sau altul dintre textele lui Ion Barbu, astfel că simțim necesitatea unei priviri mai sintetice. Nu este exclus ca o parte din critica tradițională să susțină că cutare sau cutare idee sau temă ar fi fost abordată anterior cu instrumentele cunoscute și acceptate de toată lumea și că încercarea noastră de acum nu aduce nimic nou în individualizarea specificului poeziei lui Ion Barbu. Orice abordare critică răspunde unui deziderat obiectiv și un punct de vedere nu poate să excludă alt punct de vedere, decît dacă opera (Textul) ar fi în mod expres diminuate, dar nici atunci nu pot fi tolerate abuzul și arbitrarietatea în impunerea tiranică a unei singure perspective. Critica se construiește pe idei și război de idei (polemos) și *acolo unde există o singură idee se înlătură în mod aprioric orice formă a democrației culturale.*

Citățm textul poeziei :

Scanned with OKEN Scanner

Țara veghea turcită. Pierea o după-amiază,
Schimbată-în apa multă a ierbii ce-înviază
Cînd, greu și drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,
Gîndacul serii urcă ghiocul de porfir.
Cer plin de rodul toamnei îmi flutura — tartane,
Tot vioriul umed al prunelor gîltane :
Grădină îmi sta cerul, iar munții — parmalîk.

Un drum băteam, aproape de alba Isarlîk,
Cu ziduri forfecate, sucite minarete
Și slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete
Și, azmuțit cîmpiei, un fluviu leșios ;

— În gînduri încărcate, cînd căutam pe jos
Argintul unei scule de preț atunci picată :
Cuțit lucrat, vreo piatră în scump metal legată,
Greu cearcăn de cadînă topit la un bairam :
Nici eu nu mai știu astăzi ce lucruri căutam.

Încolăcite ceasuri ! Cu voi, nu luai aminte
Cum, pe resfrînta buză, a mătcii, dinainte,
O spornică mulțime se tencuia-în pereți.
Veneau de toată mîna : prostime, tîrgoveți,
DervișI cu fața suptă de veghi, aduși de șale,
Pierduți între pufoase și falnice pașale ;
Iar ochii tuturora călătoreau afund...

Căci, răsărind prin ceață și călărind pe fund,
La dunga unde cerul cu apele îngînă,
Aci săltat din cornuri, aci lăsînd pe-o rînă,

Scanned with OKEN Scanner

Se războia cu valul un prea ciudat caic :
Nici vîsle şi nici pînze ; catargul mult prea mic ;
Dar jos, pe lunga sfoară, cusute înître ele,
Uscau la vînt şi soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane ori tururi de nădragi ;
Şi, prin cîrpeli pestriţe şi printre cute vagi,
Un vînt umfla bulboane dănţuitoare încă.

Ce ruginiri de ape trezite şi ce brîncă
Lăsară fierul rînced şi lemnul buretos ?
În loc de aur, pieptul acelui trist Argos
Ducea o lînă verde, de alge năclăite,
Pe cînd la pupă, trase — edec ca nişte vite
Cu ţeastă nămoloasă şi cornuleţe mii,
Treceau în brazda undei şirag de răgălii.

Sub vîntul drept, caicul juca tot mai aproape.
Atunci, cu ochi de seară şi-abia deschise pleoape
(Căci, grei de-îngîndurare, nămeţi mă năpădeau),
Cu ochi ce chiamă somnul din goluri şi îl beau,
Îmi deslușii deasupra, înghemuit pe-o bîrnă,
Un turc smolit de foame şi chin, cu faţa cîrnă,
Cu mîinile şi gura aduse la genunchi.

— Trei petece răzleţe i se ţineau de trunchi.

Cînd vasul fără nume trecu prin dreptul nostru,
Un fund de vad îi prinse şi pîntecul şi rostru.
Cutreierată, apa jur-împrejur undi...
Şi glăsui un paşă într-astfel :
—„Efendi,

Scanned with OKEN Scanner

Corăbier și oaspe în porturile mele,
Primește-aceste daruri și-aceste temenele :
La nava ta se cade pe brînci ca să mă-închin,
Că bănuim caicul lui Hogea Nastratin.
Un zvon ne turburase. Ziceau : «E-închis supt ape,
Răsfățul ce nici marea turcească nu-l încape
Și ușuratul Hoge, mereu soitariu,
Încheie-acum Bosforul cel limpede-în sicriu,
Cu mîlul giulgi». Eu, unul, n-am vrut să cred. Și iată,
Lucești în bucuria cetății înviată !

Dar ne mîhnești cu-o față prea tristă ; hai, curînd !
Nu sta pe punte — coabe cu pîntecul flămînd.
Noi ți-am adus năutul dorit, și sumedenii
De roșcove uscate, și tăvi cu mirodenii.
— Coboară, iscusite bărbat, și ia din plin.“

Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin.
Cum nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte
În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte
Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer.

Și deslușit, cu plînsul unui tăiș de fier
În împletiri de sîrmă intrat să le deșire,
O frîngere de ghețuri, prin creștete, prin șire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.

Pic lîngă pic, smalț negru, pe barba Lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăți adăugite,

Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinții-în pulpă intrați, ca un inel.

Scanned with OKEN Scanner

Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.

* * *

La Isarlîk, cea albă de lespezi, gloata suie.
Dar greii Paşi prin ierburi şi stuh se-împletecesc.
În ochi, din lîncezi ape, cum pîlpîie gîlbuie
Şi uleioasă, dîra caicului turcesc !

Am vorbit mult despre simbolismul acestui text, glosările numeroase fiind o dovadă suficientă pentru a demonstra *polivalenţa operei poetice*. Ion Barbu nu urmăreşte aici decît transcrierea sintetică a unor posibilităţi virtuale de text, într-un mod mai explicit decît o va face în poezia *Text*. Este vorba de negarea simbolului a cărui valoare paradigmatică nu mai mulţumeşte în momentul în care se capătă conştiinţa *literarităţii* actului poetic. Rezultatul literaturizării e *textul* care se află dincolo de realitate (dincolo de minciună sau adevăr), fiind un produs al imaginarului. *Sub semnul imaginării Isarlîcului se conturează mai clar modalităţile posibile de constituire a Textului şi a Cărţii ca nişte construcţii estetice artificiale (înţelegînd sensul categorial al sintagmei şi nu pe cel peiorativ) şi ni se sugerează căile figurării textuale, ca şi prezenţa personajului fictiv, refuzat ca simbol şi instituit ca semn.* Aici textul pe cale de a se constitui ar fi chiar cetatea Isarlîc precum la Eminescu insula lui Euthanasius, iar la Poe Domeniul Arnheim ; traiectul fluviului „leşios" conduce la „zidurile forfecate" şi la „sucitele minarete" ale „albei Isarlîc" ; zidurile sînt crenelate, divulgînd o topografie alveolară caracteristică arhitecturii textuale, ceea ce nu înseamnă deloc că oriunde vom descoperi descrisă împrejmuirea zigurată a unei cetăţi similare va fi

Scanned with OKEN Scanner

acolo vorba în mod obligatoriu de un text literar așa cum îl înțelegem noi ; deocamdată cetatea e „albă“ ca și hîrtia netipărită, pentru că scrisul încă nu s-a realizat, textualizarea fiind doar potențială. Ni se înfățișează din exterior elemente dintre cele mai comune prin care naturalul se abstrage în artificial. Din *peisajul pre-textual* nu lipsește nimic dar autorul șovăie în ceea ce privește scopul călătoriei în căutarea a ceva nelămurit pe deplin („Nici eu nu mai știu astăzi ce lucruri căutam“), aflîndu-se în ora incertă („Încolăcite ceasuri !“) cînd gîndurile sînt „încărcate“ de o somnolare nedeslușită. La această oră *dilematică* subiectul poetic observă cu surpriză prezența unui public pestriț invitat la un spectacol neanunțat („Veneau de toată mîna : prostime, tîrgoveți, / DervișI cu fața suptă de veghi, aduși de șale, / Pierduți între pufoase și falnice pașale ;“). Mulțimea „tencuită“ în pereți (adică în țesătura realului) ca într-un posibil text poesc așteaptă, intrigată și curioasă de inițierea ce va urma. Descrierea în culori abundente a instanței anonime se propune ea însăși ca o posibilitate a textului, reflectată apoi în imaginea „pliată“ oferită de *nava fantomă resuscitată din apa textuală*. Nava fictivă (textul) „răsărind prin ceață“ reprezintă o amenințare teribilă asupra existenței ; ea e nelipsită, cum am văzut, în scrierile lui Poe, ca și la Eminescu (care într-o variantă la *Cezara* îi îneacă pe cei doi amanți, rătăcindu-i cu barca în furtună). Deși aparține domeniului imaginar al culturii spectatorilor, fiind o emblemă a vetustului și a decrepitului, pe această navă „un vînt umfla bulboane dănțuitoare încă“, iscînd deci *vîrtejul* vieții sau poate numai al textului. Indiscutabil că instruirea are loc simultan prin *scriitură* și *lectură*, interrelaționările fiind multiple : între autor ca subiect emitent al textului și public, între public și text ca atracție sau respingere a acestuia,

Scanned with OKEN Scanner

între personajul fictiv şi public, între imaginar şi real, între viaţă şi moarte. În acest cadru total fictiv este pregătită apariţia *personajului fictiv :* „Atunci, cu ochi de seară şi-abia deschise pleoape / (Căci, grei de-ngîndurare nămeţi mă năpădeau), / Cu ochi ce cheamă somnul din goluri şi îl beau, / Îmi deslușii deasupra, înghemuit pe-o bîrnă, / Un turc smolit de foame şi chin, cu faţa cîrnă, / Cu mîinile şi gura aduse la genunchi". Există supoziţia că Nastratin Hogea ar sta închis în „sicriul" Bosforului, avînd „mîlul giulgi", adică este închis în text, fiind ireal ca orice personaj de ficţiune ; aici el apare *răstignit* în sine în mod grotesc şi chipul său înfometat înspăimîntă publicul căruia îi este oferit ca *semn instructiv al transferului în fictiv.* Apariţia şi rămînerea în cadru (în realitate) ar presupune *des-textualizarea* sa şi „învierea cetăţii", adică *transformarea ficţiunii în real,* ceea ce nu este posibil. Dialogul propus de *mediator* nu se întîmplă şi comunicarea între existenţă şi text, deşi totul se petrece la graniţa dintre real şi fictiv, eşuează. Personajul-fantomă refuză resuscitarea (care nu este decît o soluţie *in extremis ;* se pare că nu avem de a face cu o resuscitare reală, nici în Textul biblic, unde moartea lui Isus este discutabilă) şi cu un gest iniţiator el *consacră textul* pe care-l figurează în „mustăţile adăugite", „pic lîngă pic, smalţ negru". *Negre* sînt literele tipărite, înscrise în *albul* paginii. *Lecţia textuală este tragică* prin deznodămîntul implicit : *textualizarea cere anihilarea totală a subiectului, suprimarea şi integrarea acestuia în ţesătura anonimă.* De fapt, textul reprezintă chiar moartea ca ipostază a imaginarului ; o literatură fără suficiente texte constituite va fi lipsită de sentimentul tragicului. În „confesiunea" lui Ippolit din *Idiotul* lui Dostoievski textul-moarte se insinuează în visul personajului ca o lighioană kafkiană ce nu are nimic

Scanned with OKEN Scanner

real. Moartea e această călătorie fictivă într-un spațiu necunoscut, provocator de spaime supreme : nimeni nu s-a întors (decît numai în imaginar) spre a povesti realitatea de dincolo ; ea e deci *ficțiunea pură* și, de aceea, ca text literar nu există nimic dincolo de topologia morții. Figurarea acestei topologii captează ambițiile cele mai mari ale literaturii dintotdeauna. Pelerinajul la spectacolul textual nu e decît o tentativă eșuată, întrucît Isarlîc rămîne „cea albă", nescrisă cu sîngele mulțimii care nu acceptă să se autosacrifice. Inițierea colectivă către text nu este posibilă : acest refuz al textului din partea gloatei înseamnă o *opțiune firească pentru afirmarea realului, a vieții, în detrimentul ficțiunii.* Accesul spre text nu poate fi decît individual ; cum textul constituie un pericol pentru existență, nu există decît posibilitatea aventurii pe cont propriu către el. Din lecția desfășurată în fața noastră nu se înțelege clar dacă autorul sau subiectul poetic (acel „eu" aflat în căutare) optează pentru intrarea în text sau rămîne și el în expectativă. Credem mai degrabă, cel puțin aici, că *opțiunea sa finală va fi împotriva textului.* Astfel, avînd preconștiința actului textualizant, Ion Barbu își va organiza Cartea (textul) în funcție de acest deziderat al suprimării subiectului, adică a cauzei scriiturii.

În poezia lui Ion Barbu, așa cum s-a putut constata, totul e devenire, proces intertextual, autogenerare continuă, joc al permutărilor sintactice în cadrul căruia noțiunea de subiect liric dispare odată cu autorul, odată cu orice *urmă,* unde *tragica* apariție a lui Nastratin lasă doar o imagine („dîră") „uleioasă". *Instaurarea definitivă a textului cere suprimarea subiectului-autor mai întîi (un autor care a produs texte nu mai scrie, deplasîndu-se spre altceva, precum Rimbaud, Lautréamont, Urmuz, Ion Barbu), apoi și a personajului de text,* cum se întîmplă cu

Scanned with OKEN Scanner

Nastratin Hogea. (A doua parte a acestei formulări putea să fie așezată în locul primei părți.) Totul se reduce în esență la „jocul mereu *nou* al suprafețelor intertextuale". Moartea personajului ne face să „asistăm la moartea scriiturii ca la un spectacol" [1]. Trăirea morții ca spectacol textual este semnul exact consacrat de ipostaza autoreflectată a lui Nastratin.

Un text reprezintă o organizare a materiei semnificante care se coagulează într-o corporalitate aparte ; cînd un zidar construiește de exemplu o casă, el pleacă inițial de la o schemă preexistentă ; nu începe să zidească realul fără a avea o idee exactă, adică un plan în legătură cu ceea ce întreprinde. *Casa* [2] există întîi ca abstracțiune, ca simbol ; forma și conținutul ei nu sînt însă mai puțin concrete ; oricînd constructorul poate desena contururile clare ale conceptului său, dar pînă la a transforma simbolul conceptului într-un obiect independent și mai ales pînă la omologarea acestui obiect, drumul este destul de lung. Există și posibilitatea ca zidurile să fie strîmbe, să se surpe acoperișul, să nu aibă ferestre, ușa să fie pusă într-un loc necorespunzător ; în acest caz omologarea nu va avea loc și cheltuiala de energie și material au fost zadarnice. La fel se întîmplă și în literatură : nu toate încercările de textualizare ajung la finalizare, nu toate cărțile scrise sau publicate devin texte literare constituite. *Multe dintre acestea rămîn tentative eșuate, semnificative pentru travaliul uriaș al scriitorului de a aduce materia lingvistică la finalitatea textului.*

Textul este rezultatul unui proces fictiv prin care se întemeiază *domeniul imaginarului*. În acest sens sînt pro-

---

[1] *Pentru o teorie o textului*, p. 240.

[2] Exemplul îl dă Edward Sapir în *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

bante textele lui Poe, Mallarmé, Lautréamont, Ion Barbu. Ei pun pentru prima dată problema textualizării ca practică semnificantă. Necesitatea de a scrie vine din dorința de a umple o lipsă, un gol ; de a umple *albul* hîrtiei care ar fi chiar spațiul intertextual. Operele mari se autoscriu în practica semnificantă ; ele au legi proprii care comandă apoi în procesul scriiturii : autorul devine doar un instrument prin care *textul se materializează după o structurare autonomă preexistentă.*

Scanned with OKEN Scanner

CONTEXTUALITATEA LECTURII

Cu Ion Barbu s-a petrecut ceea ce el singur a prevăzut în „Note pentru o mărturisire literară" : „E probabil ca în vremea mult mai complexă în care trăim, în care durate felurite există alături, conştiinţa unui poet să aibă neşansa să întîmpine conştiinţele mai înapoiate ale contemporanilor, fără ca cuvîntul înapoiat să aibă nimica peiorativ — conştiinţe angajate în timpurile lor particulare. Atunci se produce neînţelegerea" [1]. *Neînţelegerea* poeziei lui Ion Barbu la data apariţiei ei, adică în deceniul trei al secolului 20, se explică foarte bine prin contextualitatea receptării (lecturii) impuse de sistemul cultural şi literar în care se manifesta. Există momente cînd în istoria unui cod (gen literar) se ivesc nonconcordanţe între emitenţi (autori) şi receptori (lectori) de texte; elementele formale introduse de Ion Barbu în sistemul poetic românesc de la 1930 depăşeau aria de competenţă atît a lectorilor specializaţi (criticii) şi, cu atît mai mult, a publicului neavizat. Deşi producţia literară a acestuia era contemporană cu producţiile unor poeţi ca Bacovia, Blaga,

[1]. *Versuri şi proză*, p. 186

Scanned with OKEN Scanner

Arghezi şi sincronă cu manifestarea poziţiilor avangardiste de maximă anvergură, reprezentate de revistele *Contimporanul, Punct, Integral, 75 HP, unu,* totuşi receptarea exactă (chiar şi cu prestigioasa monografie din 1935 a lui Vianu despre care poetul n-a avut nici un cuvînt de aprobare) s-a amînat.

Poezia *jocului secund* nu se integra deloc în sistemul formelor de expresie tradiţionale şi nu corespundea în memoria colectivă contextuală nici unei codificări anterioare. Critica, la fel ca şi publicul, reacţiona, la acest moment de *ruptură* impus de Barbu, printr-un subiectivism exclusiv, care se întemeia mai mult pe umoare şi afect decît, cum ar fi fost firesc, să vină cu entuziasm în întîmpinarea celei mai originale experienţe poetice. Pe de altă parte, poetul, împins de temperamentul său genialoid, deranja pe toată lumea în viaţa cotidiană, astfel că respingerea metodei sale poetice constituia o modalitate de apărare mutuală în faţa violenţei noului. „Barbu nu este un poet iubit", îmi spunea un stimat universitar bucureştean, acum aproape douăzeci de ani, încercînd să mă avertizeze asupra dificultăţilor ce decurgeau din încercarea de a-l aborda. [1]

Dar absenţa unei receptări adecvate era un fapt obiectiv, explicabil astăzi tocmai prin penuria de instrumente a criticii tradiţionale care nu se încumeta să treacă dincolo de anumite tabu-uri moştenite. În contextul dat, critica românească nu era preparată să valideze o experienţă poetică extremală. Uimirea poetului faţă de „înţelegerea" de care un Léo Delfoss este capabil în 1929 nu ne miră : „Mă voi minuna totdeauna în faţa straniei tale înţelegeri a poeziei în sine (s.p.) : lirismul în

[1] Un venerabil critic, care îl acuza pe poet de gîndirism în 1930, mi-a atras atenţia, într-o discuţie orală, că I. Barbu ar fi fost de „dreapta".

Scanned with OKEN Scanner

afara limbii anume în care se află fixat [...]. Da, *există o limbă a poeziei, limbă universală ;* sau un dar de a recepta unda lirică, dar care nu are nimic comun cu lexicurile şi cu gramaticile". [1] (s.n.). Prietenul său străin, apt să priceapă acea „limbă universală", îşi rafinase însă gustul şi receptivitatea, poseda adică acea instrucţie poetică necesară pentru a decoda un mod nu chiar atît de la îndemînă de *a face poezia ;* modelele posibile ale unui asemenea gen de lirism fuseseră deja introduse în memoria sa culturală, memorie ce înregistrase şi asimilase la timpul potrivit experienţa lui Mallarmé. Ion Barbu, dincolo de orice subiectivitate, este pe deplin conştient că dificultăţile de receptare se datorau unor factori culturali istorici, peste care nu se putea trece decît după o anumită fază pregătitoare ; incapacitatea lectorului ideal în a re-cunoaşte nişte structuri modelizante existente în spaţiul literar şi de a le valida ca atare chiar dacă au fost transformate, situează exact potenţele sale de adaptabilitate şi înnoire. „Simbolurile viitoarelor noastre sentimente — spune Barbu — pot foarte bine preexista acestor stări şi atunci ele rămîn, pentru conştiinţele mai puţin devinatorii, ermetice. Astfel, cei vechi nu înscriseseră sentimentul fragilităţii şi vremelniciei între valorile emoţionale. Asocierea acestor sentimente corpului poetic e opera mai tîrzie a creştinismului" [2]. Mulţi scriitori şi artişti români, întîmpinînd rezistenţă din partea contextului socio-cultural, au preferat să-şi continue demersul creator în alte spaţii ; se pot cita aici numele lui Tristan Tzara, Brâncuşi, Enescu şi Eugen Ionescu, care au devenit apoi mari deschizători de drumuri în arta secolului. Avînd o clară reprezentare a nivelului cultural scăzut al contem-

---

[1] Ion Barbu, *12 scrisori inedite, România literară,* nr. 37, 13. 9. 1979.

[2] *Versuri şi proză,* p. 187

Scanned with OKEN Scanner

poranilor săi literari, Ion Barbu s-a *deplasat* la timp către un alt univers de „curăţii şi semne“ [1].

Urmînd tentativei mallarméene, poezia *jocului secund* răspunde cu o altă voce, nu mai puţin singulară, dezideratului Textului de a se autoconstitui în procesul deliberat al practicii semnificante. Niciodată un poet român n-a avut o poziţie teoretică mai articulată, niciodată nimeni în poezia românească nu a mai reuşit asemenea performanţe de concept. Prin acest eseu am vrut să ilustrăm cum poetul-matematician participă la emanciparea formelor româneşti de expresie, într-un moment cînd poeticile europene de după avangardism obosiseră. Cu o intuiţie suplă, dublată şi de penetraţia spiritului matematic, Ion Barbu a înţeles imperativul *plierii* poeziei către Text, anticipînd astfel cu cîteva decenii preocupările semioticii literare actuale.

Dacă această lectură critică va putea să pară unora exterioară textului interpretat, aceasta relevă că actul critic nu este nici el altceva decît tot un proces de *intertextualizare autonomă* ce-şi trasează legi proprii ; să nu se tragă însă concluzia pripită că această încercare n-ar fi respectat *materialitatea textului* ca principiu al abordării ! Nici o lectură, fie ea oricît de *contextuală*, nu poate să eludeze acest principiu.

Din desfăşurarea demonstraţiei noastre, se poate constata că *textul* lui Barbu pune două categorii de probleme ; unele ţin de o sintaxă originală, fără precedent în poezia românească (adică de semnificant), iar altele ţin de mesajele semantice multiple ce pot fi decodate în funcţie de cheia lecturii adoptate.

În ultimă instanţă, e vorba de dificultatea poeticii barbiene care se lasă cucerită în mod treptat, ca şi aceea

---

[1] *Versuri şi proză*, p. 190

Scanned with OKEN Scanner

mallarméeană, cedînd numai parţial la lectură şi dezvăluind o plurivocitate de sensuri. Mai demult am afirmat, aparent în contradictoriu, univocitatea acesteia, analizînd-o ca poezie hermetică [1]. Cele spuse acum nu contrazic deloc ceea ce am susţinut atunci ; o perspectivă o completează pe cealaltă şi toate abordările sînt complementare. Exclusivismul critic în cazul poeziei lui Ion Barbu este un nonsens. Fiecare interpretare are importanţa sa şi orice demers se justifică tocmai datorită complexităţii reale a obiectului abordat. *Tentaţia supremă a oricărui critic este aceea de a întemeia un sistem de semne acolo unde în aparenţă nu există decît hazard şi a dovedi chiar sistematicitatea hazardului.*

Ceea ce se constată acum după străbaterea întregii experienţe de lectură ni se pare un paradox ; procesul de lectură se desfăşoară coerent ca o confirmare sau ca o abatere permanentă de la un sistem semnificant preexistent, adoptat conştient sau inconştient de către poet. Criticului nu-i rămîne decît să descopere acest sistem şi să-l descrie într-o terminologie plauzibilă. Activitatea sa apare mai mult întîmplătoare şi coincidenţa simpatetică între concepţia poetică şi apercepţia critică ar explica, după unii, totul. În realitate, operaţia critică angajează o investigare de durată, necesitînd concretizarea unei metodologii cît mai riguroase. Nu e vorba doar de o tehnică a abordării, ci şi de intuiţia ce stă la baza construcţiei critice. Construcţiile sistematice ale criticii par să demonstreze riguros intuiţii mai vechi şi scepticismul unora în ceea ce priveşte justificarea acestor sisteme derivă de aici. Dar empirismul, chiar cînd e sprijinit pe bun gust, eşuează adeseori într-o rutină obositoare, căci numai cu talentul în critică nu se ajunge prea departe. În general, refuzul

[1] Marin Mincu, *Ion Barbu comentat*, Albatros, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

metodei divulgă refuzul rigorii. Se face abstracţie de un lucru elementar în asemenea cazuri ; nu intuiţiile lipsesc, ci demonstraţia coerentă a acestora într-un sistem articulat. Aşa cum cu ironie afirma Ţzvetan Todorov, *demonstraţia sistematică* a început să devină mai interesantă, ca epistemologie a criticii moderne, decît intuiţia de la care se pleacă. După semnele timpului [1], critica literară trece astăzi printr-o serie de transformări esenţiale : sînt abandonate acele instrumente care nu mai satisfac contextul cultural, căutîndu-se noi metodologii corespunzătoare unor concepţii inovatoare. După stilistică s-au succedat cu rapiditate : critica structuralistă, critica arhetipală, critica sociologică, critica psihanalitică, critica semiotică, critica textuală etc. Astfel, se poate afirma că metodologia criticii e supralicitată astăzi în dauna obiectului său. Ceea ce se citeşte cu mai mult interes acum este demonstraţia critică, devenită în mod suprinzător *roman* al... poeziei, *roman* al... romanului, *roman* al... criticii etc. Pretutindeni, criticii sînt mai cunoscuţi decît romancierii, poeţii etc., şi marile reuniuni internaţionale nu mai au ca argument de discuţie literatura ci... critica. Oriunde se vorbeşte de Bachelard, Barthes, Richard, Frye, Wellek, Eco, Jakobson, Lotman etc. Aceasta nu sugerează altă concluzie decît că critica a trecut pe primul plan luînd locul literaturii. A apărut chiar un gen nou, acela al *metacriticii,* ce se practică aproape în mod aberant în unele părţi.

Dincolo de această proliferare fără precedent a genului, critica nu e altceva decît o *încercare mereu reluată de a controla existenţa operei.* Această existenţă nu poate fi decît una materială, şi de aici derivă obligativitatea criticului de a dovedi prin demersul său *materialitatea* operei.

---

[1] Vezi Cesare Segre, *I segni e la critica,* Einaudi, Torino, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

În fapt, orice operă ni se oferă ca un ce material: *Textul* care e un dat constituit în realitatea sa concretă, perceptibilă în ţesătura scriiturii ce umple albul paginii. Este vorba de o realitate obiectivă, controlabilă în modul cel mai prozaic cu putinţă ; obiectul *carte* are un conţinut precis prin care ni se comunică un concept cultural, receptat la nivelul structurilor superficiale. Aparent, orice carte se materializează prin intermediul structurilor superficiale, dar, în realitate, noi comunicăm la nivelul structurilor profunde. Pentru dovedirea materialităţii operei ne interesează decodarea, în primul rînd, a structurilor profunde ale textului [1]. Orice metodologie critică este funcţională atîta timp cît nu devine scop în sine, adică atîta timp cît pune în evidenţă *configuraţia* acelei materialităţi artistice în afara căreia opera nu există. Materialitatea operei este figurată înainte de toate ca formă de exprimare activă, comunicînd nişte „mesaje formale", ereditate biologic în memoria antropologică [2].

Nu conţinuturile dovedesc valoarea textului, ci *structura semnificantă ;* acelaşi conţinut poate fi „comunicat" în mai multe feluri, de exemplu relatarea unei crime ca fapt divers nu devine imediat operă de artă, deşi faptul tragic impresionează, dar aceeaşi crimă poate fi textualizată într-o operă literară : *comunicarea literară* va fi însă altfel realizată, construindu-şi alte scheme şi structurînd în mod diferit acelaşi material. Codificarea literară implică deci altă funcţionalitate dată aceluiaşi fapt de conţinut. Ideologia singură nu e suficientă pentru a fundamenta statutul unei opere, întrucît autenticitatea artistică este intrinsecă formei materiale ; *a dovedi deci materialitatea operei înseamnă a dovedi autenticitatea*

---

[1] Noam Chomski, *The Formal Nature of Language*, 1967.
[2] Stefano Agosti, *Il testo poetico*, Rizzoli, Milano, 1972, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

acesteia. Desigur că orice fel de supoziţii se justifică numai în măsura în care vin să completeze aplicaţiile concrete ale unei perspective metodologice, altfel preţiozitatea acestora nu face decît să jeneze ca orice lucru inutil.

Materialmente o operă sau un text constituit instaurează de fiecare dată o *gramatică autonomă* şi atunci criticului îi revine sarcina, nu uşoară, de a descoperi această *gramaticitate* a textului, în strînsă interdeterminare cu contextul dat şi de a o valida în planul estetic.

Ajunşi în acest punct vom avansa ultimul enunţ : opera literară a lui Ion Barbu se dezvăluie ca figurare poetică a unui sistem coerent de semne „gramaticalizate" riguros, reprezentînd cea mai incitantă invitaţie la o lectură posibilă. Lecturile pot varia *ad infinitum* (astfel operele mari se *deschid* continuu *contextelor de lectură* din epoci diferite), dar ele trebuie să instituie de fiecare dată acea coerenţă structurală (Textul) fără de care validarea estetică nu poate avea loc.

Scanned with OKEN Scanner

A

ADERCA, F., 245, 246, 248
AGOSTI, S., 245, 246, 248, 289
ALECSANDRI, V., 7, 8, 9
ALONSO, D., 6, 225
ARGHEZI, T., 9, 219, 284
ARHIMEDE, 140
ARISTOTEL, 88, 176
AVALLE d'Arco S., 127, 207

B

BACHELARD, G., 34, 84, 86, 186, 187, 188, 190, 191, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 214, 288
BACOVIA, 223, 284
BARBILIAN, G., 73, 148, 151, 152
BARTHES, R., 10, 12, 13, 133, 214, 229, 230, 259, 288
BAUDELAIRE, 101
BAUDRY, J-L., 124
BAYER, S., 101
BERGSON, 17

Scanned with OKEN Scanner

BLAGA, L., 7, 223, 284
BÎRLEA, O., 168, 169
BONAPARTE, M., 85, 201, 202
BOTTA, D., 75
BRÂNCUȘI, 286
BRESLAȘU, M., 12
BYRON, 130

C

CANTEMIR, D., 216
CARAGIALE, M., 16, 128, 153, 155, 156, 157, 158, 159
CAZALIS, H., 66, 101
CĂLINESCU, G., 7, 92, 107, 219, 238
CHOMSKI, N., 289
CIOCÎRLIE, L., 144, 154
COLERIDGE, 162
CONTINI, G., 247
COȘBUC, 234
CROHMĂLNICEANU, Ov. S., 29

D

DANTE, 135, 151, 172, 223, 224, 226
DÉLAUNAY, 8
DELFOSS, L., 178, 285
DEMOCRIT, 140
DERRIDA, J., 70, 158, 237, 257, 262, 264, 267, 270
DOSTOIEVSKI, 280
DURAND, G., 33, 34, 110, 268

E

ECO, U., 10, 11, 288
EINSTEIN, 10
ELIADE, M., 7, 63
EMINESCU, 9, 34, 35, 36, 63, 64, 85, 123, 132, 147,

Scanned with OKEN Scanner

148, 178, 181, 207, 218, 221, 223, 226, 227, 228, 256, 265, 268, 269, 278, 279
ENESCU, 286
EUCLID, 10
FOARȚĂ, Ș., 19, 20, 252, 261, 265
FOUCAULT, M., 266
FREUD, 17
FRYE, 288

G

GASPUET, J., 197
GALOIS, 11
GAUSS, 11
GHEORGHE, I., 235
GHICA, I., 7, 8, 9
GIRARD, 50
GLANVILLE, J., 140

H

HASDEU, B. P., 168, 169
HEINE, H., 153, 154
HELIADE, 269
HERMES TRISMEGISTUL, 26
HILBERT, 11, 17
HOLBAN, A., 7
HOLDERLIN, 74
HOMER, 133, 223

I

IONESCU, E., 7, 223, 286

J

JAKOBSON, 173, 288
JOYCE, 223

Scanned with OKEN Scanner

K

KAFKA, 142, 144, 145, 223
KANT, 34
KLEIN, F., 11, 17
KRISTEVA, J., 14, 15, 17, 18, 50, 165, 273

L

LAMARTINE, 196
LAUTRÉAMONT, 17, 124, 132, 281, 283
LEMNARU, Os., 47
LOTMAN, 288
LEVI—STRAUSS, 50
LOVINESCU, E., 10, 23, 60, 160, 161
LUCREȚIU, 11

M

MALLARMÉ, 11, 17, 20, 21, 22, 30, 34, 35, 39, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 80, 81, 90, 92, 94, 101, 102, 118, 124, 127, 147, 156, 174, 176, 189, 198, 208, 225, 229, 283, 285
MAUSS, 50
MILTON, 223
MINCU, M., 19, 31, 34, 35, 78, 131, 207, 213, 245, 287
MORÉAS, 11, 16, 17
MORITZ, 161, 162
MUȘLEA, I., 168, 169

N

NEGRUZZI, C., 72
NICOLESCU, B., 25
NIETZSCHE, 37
NISTOR, I., 149
NOVALIS, 161, 162, 163, 164

Scanned with OKEN Scanner

P

PANN, A., 39, 129, 175
PAPAHAGI, M., 75
PAPU, E., 147
PAREYSON, L., 212
PARMENIDE, 11
PASCOLI, 246, 247
PETRARCA, 248
PETRESCU, Camil, 7
PHILIPPIDE, Al., 7, 14, 16, 160, 163, 164
PIAGET, 34
PILLAT, D., 129
PITAGORA, 7
PREDA, M., 160
POE, Ed. A., 6, 11, 16, 54, 64, 75, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 123, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 140, 141, 143, 144, 171, 188, 200, 201, 203, 204, 209, 210, 211, 219, 231, 278, 279, 283

Q

QUINTILIAN, 175

R

REBREANU, L., 145
RICARDOU, J., 35, 154
RICHARD, J.-P., 20, 21, 33, 42, 56, 62, 80, 189, 225, 229, 271, 288
RIEMANN, 17
RIMBAUD, 11, 16, 132, 133, 281
ROSETTI, Al., 46
ROUSSEAU, 196
RUBENS, 130

Scanned with OKEN Scanner

S

SADOVEANU, M., 213
SADOVEANU, I. M., 174
SAPIR, E., 282
SCAVINSCHI, D., 72
SCHELLING, 162
SEGRE, C., 288
SHAKESPEARE, 41, 125, 133, 174, 207
SHELLEY, 130
SILBERER, 34
SOLLERS, P., 224, 226
SORESCU, M., 207
STĂNESCU, N., 258, 260
STRINDBERG, 151

T

TACIT, 176
TENNYSON, 130
TEODORESCU, D., 19, 21, 252
TODOROV, T., 86, 87, 162, 170, 175, 288
TZARA, T., 286

U

URMUZ, 132, 223, 281

V

VALERY, P., 7
VATTIMO, G., 37
VERNE, J., 133
VIANU, T., 7, 147, 148, 149, 150, 151
VINEA, I., 82
VIRGILIU, 223
VULPESCU, R., 7, 46, 125, 154, 168

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Premisă 5

I Între simbol şi semn

— Posibilităţile lecturii 19

— Materiile şi formele lor 23

— Actul oglindirii 25

— Experienţa speculară 33

— Moartea violentă 42

— Obiecte teatrale, măşti 52

— Complexul nuditate-moarte 61

II Procesul textualizării

— Decorul şi personajul fictiv 71

— Teroarea textului sau *Veghea lui Roderick Usher* . . 80

— Ora incertă 112

— Abolirea subiectului 124

— Abandonarea în şi de către text 131

Scanned with OKEN Scanner

— Figura feminină a poeziei 146
— Figurație și alegorie 160

III Fictio rhetorica

— Operații sintactice 170
— „Scrisul" apei 186
— Traiectul textului 208
— Autospecularitatea limbajului 228
— Către originile *Jocului secund* 263
— Lecția textuală 274
— Contextualitatea lecturii 284
Indice de nume 293

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
Lc
PREȚUL
2,00

Scanned with OKEN Scanner

De același autor :

CUMPĂNĂ, poezii, Editura pentru literatură 1968
CRITICE, Editura pentru literatură, 1969
CALEA ROBILOR, poezii, Editura Cartea Românească, 1970
CRITICE II, Editura Cartea Românească, 1971
ETERICA NOAPTE, poezii, Editura Albatros, 1972
VĂILE VEGHERII, poezii Editura Cartea Românească, 1974
POEZIE ȘI GENERAȚIE, critică, Editura Eminescu, 1975
ION BARBU COMENTAT, Editura Albatros, 1975
DISCURS ÎMPOTRIVA MORȚII, poezii, Editura Eminescu, 1977
I CANTI NARRATIVI ROMENI : ANALISI SEMIOLOGICA, (în colaborare cu Marco Cugno), Giappichelli, Torino, 1977
REPERE, critică, Editura Cartea Românească, 1977
I MONDI SOVRAPPOSTI, Giappichelli, Torino, 1978
LUCEAFĂRUL COMENTAT, Editura Albatros, 1978
POESIA ROMENA D'AVANGUARDIA, (în colaborare cu Marco Cugno), Feltrinelli, Milano, 1980
PRADĂ REALULUI, poezii, Editura Cartea Românească, 1980

Scanned with OKEN Scanner